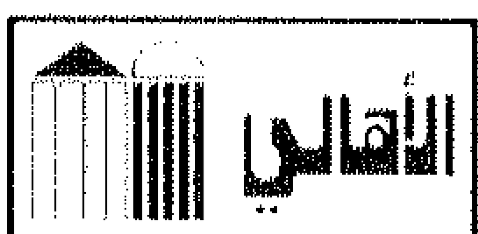
# بين الأسطورة والسياسة

جان پيير ڤرنان

تقديم وترجمة: جمال شحيد



# بين الأسطورة والسياسة

* بين الأسطورة والسياسة
* تأليف: جان بيير ڤرنان
* تقديم وترجمة: جمال شحيّد
* الطبعة الأولى ١٩٩٩


**Jean-Pierre Vernant**
**Entre Mythe et Politique**
**Editions du Seuil, 1996**

**Livre publié en collaboration avec**
**Le Ministère français des Affaires Etrangères**
**Et les Services Culturels**
**de l'Ambassade de France en Syrie**

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع

**وزارة الخارجية الفرنسية وقسم الخدمات الثقافية**

**في السفارة الفرنسية في سورية**

**الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع**

سورية - دمشق - ص.ب: ٩٥٠٣ - فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧

هاتف: ٣٣٢٠٢٩٩ - ٢٢١٣٩٦٢ - تلكس: ٤١٢٤١٦

بريد الكتروني: ahali@cyberia.net.lb

**Al Ahali printing Publishing & Distribution**
Syria - Damascus - P.O.Box: 9503 - Fax: 3335427
Tel: 3320299 - 2213962 - Tlx: 412416 sy
Email: ahali@cyberia.net.lb

جان بيير ڤرنان

# بين الأسطورة والسياسة



تقديم وترجمة

جمال شحيّد

الأهالي

العنوان الأصلي للكتاب
Jean-Pierre Vernant
Entre Mythe et Politique
Editions du Seuil 1996

١ - ٩٩/١٠١٣ ٢ - العنوان ٣ - ڤرنان ٤ - شحيد مكتبة الأسد

# مقدمة المترجم

منذ عهد طويل وأنا معجب بكتابات جان بيير ڤرنان، لا لأنها تثير فيّ أشجان اللغة اليونانية التي درستها ثماني سنوات في مدرسة حريصا في لبنان فحسب، بل لأنها في عمق تحليلها وابتكار أفكارها تفتح آفاقاً من المعرفة أتوق إليها. فعندما أستعرض مسيرة هذا الرجل، أدهش لتوظيفه الماضي في الحاضر ولمعالجته مشاكلنا الراهنة من خلال ماكتبه عن الفكر الإغريقي والأساطير اليونانية. فمن هو جان بيير ڤرنان وماذا كتب و كيف كتب؟

ولد ڤرنان في ٤ كانون الثاني عام ١٩١٤، وبعد تخرجه من قسم الفلسفة في جامعة السوربون عام ١٩٣٧، انخرط في صفوف المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي، وأصبح آمراً للقوات الفرنسية في الداخل ولُقّب بالعقيد «بيرتييه».

وبعد أن وضعت الحرب أوزارها عاد إلى الفلسفة ودرّسها حتى عام ١٩٤٨. ثمّ عمل كباحث تابع للمركز الوطني للبحث العلمي حتى عام ١٩٥٧. ومن ١٩٥٧ حتى ١٩٧٥ كان مدير دراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا في باريس. وعام ١٩٦٤ أسس «مركز الأبحاث المقارنة حول المجتمعات القديمة» وكان رئيس هذا المركز حتى عام ١٩٨٥. ومابين ١٩٧٥ و١٩٨٤ أنتخب أستاذاً في الكوليج دي فرانس. وبعد بلوغه السبعين من العمر عيّن أستاذ شرف في الكوليج دي فرانس. ومازال متفرغاً للبحث والمحاضرات التي يدعى إليها من كافة القارات.

ولنأخذ فكرة عن مسيرة هذا الباحث، سأستعرض عناوين كتبه التي تُرجم منها إلى العربية كتاب واحد، وهو باكورة أعماله:

* «أصول الفكر الإغريقي» (١٩٦٢)
* «الأسطورة والفكر عند الإغريق» (١٩٦٥)
* «مشاكل الحرب في اليونان القديمة» (١٩٦٨)
* «الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة» (١٩٧٢)
* «الأسطورة والمجتمع في اليونان القديمة» (١٩٧٤)
* «حيل الذكاء أو الميتيس عند الإغريق» (١٩٧٤)

* «الكهانة والتعقل» (١٩٧٤)
* «الدين اليوناني والأديان القديمة» (١٩٧٦)
* «أوديب وبروميثيوس. التصور الأسطوري للإنسان في بلاد اليونان» (١٩٧٨)
* «الدين وأشكال التاريخ والعقل» (١٩٧٩)
* «طبخ الأضاحي في بلاد الإغريق» (١٩٧٩)
* «الموت والأموات في المجتمعات القديمة» (١٩٨٢)
* «الموت في العينين أو صور الآخر في بلاد الإغريق» (١٩٨٥)
* الجزء الثاني من «الأسطورة والتراجيديا» (١٩٨٦)، بالاشتراك مع بيير فيدال ناكيه.
* «جسد الآلهة» (١٩٨٦)
* «العمل والعبودية في بلاد الإغريق» (١٩٨٨) مع بيير فيدل ناكيه.
* «أوديب وأساطيره» (١٩٨٨) معه أيضاً.
* «الفرد والموت والحب. الذات والآخر في بلاد الإغريق» (١٩٨٩)
* «الأسطورة والدين في بلاد الإغريق» (١٩٩٠)
* «الصور والأصنام والأقنعة» (١٩٩٠)
* «بلاد الإغريق من الأسطورة إلى العقل» (١٩٩٠) مع فيدال ناكيه.
* «الفانون والخالدون» (بالانكليزية) (١٩٩١)
* «بلاد الإغريق. المكان والزمان» (١٩٩٢) مع فيدال ناكيه.
* «بلاد الإغريق. طقوس الانتقال والمعاصي» (١٩٩٢) مع فيدال ناكيه (وهو الجزء الأخير من هذه الثلاثية).
* «الإنسان اليوناني» (١٩٩٣)
* «في تخوم التاريخ» (بالايطالية) (١٩٩٣)
* «الماضي والحاضر. مساهمات في السيكولوجيا التاريخية» (١٩٩٥)
* «بين الأسطورة والسياسة» (١٩٩٦)
* «الأساطير اليونانية والتصوير. من العصور القديمة حتى العصر البارو كي» (١٩٩٦)
* «الشرق القديم ونحن. الكتابة والعقل والآلهة» (١٩٩٦) مع جان بوتيرو و كلاريس هيرنشميت.
* «في عين المرآة» (١٩٩٧) مع فرانسواز فرنتيزي.

من خلال هذه المسيرة البحثية الغنية التي كرسها لبلاد الإغريق وحضارتها وأساطيرها وتاريخها وآدابها وفنونها، يسعى جان بيير ڤرنان - كأوروبي ورث ماورث عن الإغريق - إلى إثبات الحقيقة التالية: إن أسس الفكر الأوروبي المعاصر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر اليوناني وحضارة الإغريق. وهذا أيضاً ما أراد طه حسين - في ربوعنا - أن يقوله ولو بشكل خجول، لاسيما في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» (١٩٣٨)، إذ اعتبر أن اليونانية واللاتينية نهران يصبان في حضارات البحر الأبيض المتوسط التي تشكل جزءاً منها. وهذا مايتقاطع حالياً مع المشاريع التي نشأت في العقد الأخير من القرن العشرين مع الاتحاد الأوروبي الذي أطلق عليها اسم «ميديا».

والكتاب الذي أقدمت على ترجمته قد جعل الجمهور الفرنسي العريض يهتم بكتابات جان بيير ڤرنان التي لم تعد حكراً على الإخصائيين باليونانيات والمؤرخين والإناسيين والفلاسفة. ففي هذا الكتاب المتعدّد المباحث، يريد الكاتب أن يربط تاريخنا المعاصر بـ«نشأة الآلهة» (كتاب هيزيود) ونشأة الدولة| المدينة (بوليس) والسلطة (كراتوس) والقانون (نوموس) وبالانتقال الذي حصل قديماً من الصنمية (الايذولون) إلى الصورة (الإيقونة)؛ كما يرى أن تاريخنا لايستقيم إلا إذا سلّطنا عليه بعض المقولات الثنائية الإغريقية كالسعادة| التعاسة والولادة| الموت والازدهار| الفاقة والنظام| الفوضى والمعرفة| الجهل والرجل| المرأة وبروميثوس| ابيميثوس إلخ...

ويتمتع كتاب «بين الأسطورة والسياسة» بتلك المسافة البحثية الضرورية - حسب ڤرنان - للتوصل إلى النتائج الأساسية التي تبلورت تدريجياً منذ الستينات. فيركّز الكتاب على هذه «البين» التي هي همزة وصل بين الأسطوري والسياسي، بين الكوزموس والبوليس لأنهما الدعامتان اللتان بُني عليهما صرح يسكنه الخالدون والبشر معاً. والكتاب كناية عن دراسات تمتد من عام ١٩٥٠ حتى ١٩٩٥، وخمس منها غير منشورة سابقاً وتدور مواضيعها حول أشكال التعقل عند الإغريق، والوجه والقناع، والمسرح، وباندورا، والحزب الشيوعي الذي كان ڤرنان ينتمي إليه، والستالينية وجدلية الخفاء والتجلي أو المصوِّر والمصوَّر، ونشأة الكون والآلهة، والموت والخلود... وأعتقد أن ڤرنان أراد بذلك أن يقول إننا بإنعام النظر في الأساطير اليونانية نريد أن نسائل أنفسنا عن وضعنا الراهن في آخر القرن العشرين.

ويرتكز الكتاب على ثلاثة محاور هي:

١ - تشكّل العقل اليوناني: ويرى ڤرنان أن هذا العقل جمعي ومتعدد وحيثي، لأن العقل الخالد جامد وثابت ولا ينبض بنسغ الحياة المتجدد. كما يرى أن

هذا العقل خطابي لأنه يتعامل مع اللغة واللوغوس (الخطاب)، وهو أيضاً سياسي، أي أنه يتفاعل مع التحولات الاجتماعية والدينية التي تعرفها البوليس. فالسياسة هي بنت المدينة، كما تشير المفردتان اليونانيتان: «بوليس» (مدينة) و«بوليتيكوس» (مديني وسياسي). ويعتبر ڤرنان أن مهمة العقل اليوناني هو التفكير في وضع الإنسان وتطويره وصقله، فهو عقل بشري غايته تنوير الإنسان وإسعاده لأن العقل للعقل مجرد وهم من نسج الخيال.

٢ ـ التصدي للمغلقات والجلامد: فكما تصدى ڤرنان للستالينية وعبادة الفرد ورجعية الاتحاد السوفيتي سابقاً وخلط الأوهام بالعلم (انظر الفصل ماقبل الأخير بعنوان «في الوقت الراهن»). والكليانية والدغمائية ومؤسسات التحبيط وإذابة الشخصية الفردية والابتكار، كذلك يتصدى لنظريات بعض الباحثين الذين كتبوا عن الأساطير اليونانية فيقدّر جانبها المصيب وينتقد جانبها المغالي أو الشاطح. ويعتمد في تصديه هذا على النصوص الإغريقية والألسنية المقارنة والتأثيل اليوناني.

٣ ـ الصورة والمتخيل والخيال: ويركّز ڤرنان في الفصول التي عالجت هذه المسائل على الوضع الاجتماعي للصورة عند الإغريق. فيتساءل عن العلاقة القائمة بين المرئي واللامرئي والصنو والصورة والمخايل والواقع. كما يدرس الصورة من جهاتها المختلفة، بخفائها وتجليها، بمحاكاتها لصاحبها وإلى أية درجة، ويدرس الصلة الجدلية بين الوجه (بروسوبون) والقناع في المسرح بخاصة. وإذا بالصورة مؤشر إلى الشخصية والتماهي معها، وإذا بها باب ينفتح على الفن والجمال. ويخوض ڤرنان في هذه المسائل بما أوتي من قوة، وتركني أنا مترجمه أفقد صبري أحياناً لكثرة مايقيم من دقائق في المعنى بين مفردات يونانية كثيرة آثرت أن أظهرها في المتن بالعربية واليونانية. وبالرغم من صعوبة هذه الفصول أجد أنها من أعمق ماكتب ڤرنان، لأن التجربة اليونانية في هذا الشأن تجربة فلسفية رائدة اقتبس منها العرب والأوروبيون ويقتبسون.

ويتطرق ڤرنان بعد تركيزه على هذه المحاور الثلاثة إلى مسألة الصلة بين الفلسفة والأسطورة، فيرى أن بدايات الفلسفة اليونانية كانت متشبعة بالأساطير، وانفصلت في مابعد عنها؛ فصارت مفردتا «ميثوس» و«لوغوس» تعنيان شيئاً من التعارض. على أن ڤرنان يعتبر أن الميثوس لغة عبرّت عن حقائق كثيرة في الوجود، دون أن تلبس بالضرورة عباءة المنطق الأرسطوي الصارم. فكثيراً ما ركزت الأسطورة اليونانية على الـ«ميتيس» (الذكاء

والحيلة والمراوغة والمناورة) التي تعتبر جزءاً لايتجزأ من العقل. ويرى ڤرنان أن استثارة الفلسفة بالأسطورة تخلق توازناً بين التعقل من جهة والتخيل من جهة أخرى، بين المقدّس والاجتماعي، بين الديني والسياسي.

وبالرغم من شعور ڤرنان بالمرارة من تهافت الأبالسة العتاة على عالمنا المعاصر لتحطيم العقل وتخريب قيمنا الإنسانية ـ ويتمثل هؤلاء الأبالسة في النازية والفاشية والستالينية ـ فإنه لايفقد الأمل في المستقبل. أجل في الفصل «في الوقت الراهن»، يقول: «فالعقل عند عالم الرياضيات ليس نفس العقل تماماً كما عند الذي يبحث في العلوم الإنسانية، ومع ذلك هناك شيء يتمثّل بمتطلبات الفكر النقدي وبالثقة الممنوحة لعمل الذكاء العقلي الذي يسعى إلى الفهم قبل إصدار الأحكام. وهذا يقتضي نبذاً جذرياً للتصرفات القائمة على رفض الآخرين وعلى المبادرات العاطفية والتعصب وعدم التسامح. الفهم أو محاولة الفهم يعني أنك تخرج من إطار التفكير الذي تعوّدته وأن تضع نفسك في مكان آخر محاولاً أن ترى نفسك من خلال عيني الآخر» (ص ٢٥٤).

إن هذه الثقة بالعقل تدفع ڤرنان إلى المناداة بضرورة التقدمية والعلمنة والديموقراطية للتصدي لكافة أشكال الظلامية والتعصب والشوفينية والنبذ. ويجد في محاورات أفلاطون مناخاً ملائماً لتطوير هذه المقولات. لذا يرى أن التجربة الفكرية والأسطورية عند الإغريق رافد رئيسي من روافد الفكر التقدمي المعاصر؛ ويرى أن هناك امتداداً طبيعياً بين بلاد الإغريق وأوروبا، لابل يعتبره تماهياً لابد منه لتحديد هوية مجتمعاتنا المدنية المعاصرة.

## طريقتي في الترجمة:

آثرت أن أكون قريباً أشد القرب من نص ڤرنان، مع أنه ـ ويحدث هذا لمعظم الكتّاب والباحثين ـ أربكني أحياناً ببعض الجمل الطويلة الدغلية. ففي المتن وقعت على جمل تتجاوز العشرين سطراً (كما في الصفحة ٤٩٠ من النص الفرنسي) و كان عليّ أن أشغل «ميتيس» المترجم كي أتخلص من هذه العقبات والمطبات واضطررت أحياناً إلى إجراء تحليل بنيوي للجملة واللجوء إلى تشجير مفاصلها (كما يفعل الألسنيون والنحاة أحياناً) لتلمس المعنى والإمساك بناصيته. وأحياناً أخرى كان النص يجري رقراقاً سلسبيلاً كنت أرى قاعه وأسماكه الملوّنة وتضاريسه، فيتفاعل وضوحُ المتن مع وضوح الترجمة.

وآثرت أن أضع للقارىء العربي عدداً من الحواشي المعرفية، كأسماء العلم والمدارس الفلسفية والأدبية، وحاولت أن تكون مكثّفة بحيث لاتثقل النصّ وتشكل عبئاً على الحواشي الموجودة في النص أصلاً. ولم أفعل ذلك استهانة بمعارف القارىء وإنما خدمة له

وللمعنى الذي أريده واضحاً كعين الديك.

ولمّا كان ڤرنان يستخدم المتن اليوناني أحياناً ويعتمد أحياناً أخرى إحدى الترجمات، حصل أن لجأت إلى ترجمة أخرى غير تلك التي اعتمدها، لأنني رأيتها أدقّ وأجزل وأوفى. وهذا ماحصل بالنسبة للإلياذة والأوذيسة بالفرنسية، فقد اعتمدت ترجمة مزدوجة اللغة يظهر فيها المتن اليوناني ومقابله على الصفحة الأخرى الترجمة الفرنسية المتألقة.

وكذلك آثرت أن أكتب الكلمات والعبارات اليونانية بالأبجدية العربية، وليس بالأبجدية اللاتينية كما فعل ڤرنان. واعتمدت طريقة اللفظ المرعية في «أثينا» الآن، وليس ذلك اللفظ الهجين الذي اعتمده «ايراسم» (١٤٦٩ - ١٥٣٦) للغة اليونانية والذي مازال شائعاً في الجامعات الأوروبية. وهو لفظ يستهجنه أصحاب هذه اللغة العريقة. وأبقيت على اللفظ الشائع لبعض أسماء العلم مثل «آخيل» (فلم أقل «أخيلفس») و«أوليس» (فلم أقل «أوذيسفس») كي لاأصدم عادات القارىء.

* * *

ويحدوني الأمل بأنني أقدّم للقارىء العربي عملاً مهماً في الفكر الفرنسي المعاصر، لا باتساع آفاقه وعمق أفكاره فحسب، بل بتقريبه الماضي التالد بالحاضر المعيش بحيث نرى بعيون أولئك الذين صاغوا تلك الأساطير الخالدة وصنعوا تلك الحضارة المدهشة بعلومها وفنونها وآدابها وأفكارها، وخاصة بمنهجها في التفكير. وهذه الحضارة هي من أهم الحضارات التي عرفها بحر الروم والتي نقلها مترجمو العصرين الأموي والعباسي إلى لغتنا العربية، عن طريق السريانية أحياناً. وهي الحضارة التي تفاعل معها العرب أكثر من غيرها وحفظوها بأمانة إلى أن أتيح للأوروبيين أن ينقلوها من العربية أساساً إلى اللغة اللاتينية ثم إلى اللغات الحديثة التي تفرعت منها. وكان لمدرسة طليطلة باع طويل في هذه العملية. أجل لقد طبعت الحضارة اليونانية حوض البحر الأبيض المتوسط، وحظيت ضفته الجنوبية بحصة الأسد من هذه الحضارة. فلا غرابة إذن إن أعدنا لها بعض مابذمّتنا تجاهها. فالدم اليوناني يسري في عروق هذه المنطقة، شئنا أم أبينا..

ويذهب كل شكري للأستاذ موريس جلال الذي أجرى قراءة متأنية ودقيقة لنصي فاستفدت من ملاحظاته النفيسة ومن باعه الطويل في الترجمة.

دمشق ٢٠ كانون الثاني ١٩٩٩

**جمال شحيّد**

# شظايا مسيرتي

# نسج الصداقة

في اللغة اليونانية هناك حكمة أو مثل شعبي يُجمع عليه كل الناس ويقول: «بين الأصدقاء، كل شيء مشترك». ونعلم أن اليونانيين يميّزون ما بين الخاص والعام؛ فالخاص أمر يتعلّق بذات المرء في تمايزها واختلافها، أما العام فهو أمر يجب أن يكون مشتركاً ويتقاسمه جميع أفراد المجموعة البشرية. وترتبط الصداقة بكلا المجالين فتقيم همزة وصل بينهما وتتحكّم فيهما كليهما. أجل، لكلّ صداقة طابعها الخاص، فكل إنسان يقيم حلقته الشخصية من الأصدقاء، وتشكّل هذه الحلقة جماعةً تعطي صورة مختصرة عن المدينة. ولكي توجد المدينة لابد أن يكون أعضاؤها متحدين في ما بينهم بعلاقات من المودة والصداقة تجعلهم متشابهين ومتساوين. وفي الحيّز الخاص الذي يقيمه الأصدقاء يكون كل شيء مشتركاً بينهم بصفتهم أنداداً، كما هو الحال في حيّز المواطنة العام. وتتشكل الصداقة من تلاقي الخاص والشخصي والمختلف والعام والمشترك والمتماثل.

وبناء على الظروف المختلفة التي عشتُها، أقول إن الأصدقاء هم أولئك الذين نشاطرهم أشياءنا الجوهرية كالذكريات والتجارب والقيم... وعندما نقول «إن كل شيء هو مشترك بين الأصدقاء» فهذا يعني ـ كما في المدينة ـ أنّ هناك مستوى خاصاً من المساواة، وبسببه يشاطرنا الآخرون حياتنا الخاصة، أو يشاطروننا على الأقل عدداً كبيراً من مقوّماتها. هذا ليس فقط لأننا نستطيع أن نقول لأصدقائنا أشياء لانقولها للآخرين؛ ولكن الذكريات والأفراح والأتراح ـ وهي لا ترتبط بالمجال العام (بالمعنى اليوناني للكلمة)، وإنما ترتبط بما أسميه الخاص والشخصي ـ نعيشها مع الآخرين ونتبادلها بالتساوي.

نعم إن المساواة أساسية في الصداقة. فبصفتنا أصدقاء، نصبح متساوين، حتى ولو كانت بيننا خلافات أو تنافسات. فلا يستطيع اليوناني أن يكنّ صداقة إلا لإنسان يشبهه إلى حد ما: فتقوم صداقة بين يوناني ويوناني أو بين مواطن ومواطن.

ومن شأن المودّة أن تخلق الوئام في الجماعة وتوحدها، ولكن في ذات الوقت لاتوجد مودّة دون تنافس. فيتضمن الشعور العميق بالشراكة بين أناس متساوين، يتضمن دائماً فكرة التنافس على المجد وعن طريق الكفاءة. فهناك وجهة نظر أرستقراطية نجدها تدخل حتى في النظرة الديموقراطية للحياة الاجتماعية وللدولة؛ وبدون هذا التوتر، لا تستقيم الأمور. فالديموقراطية تعني االنقاش وتتضمن أيضاً إمكانية النزاع، كما أن وحدة المدينة تتضمن بشكل مستمر إمكانية حدوث انشقاق.

في مركز «لويس جيرنيه» للأبحاث الذي أسّسته عام ١٩٦٧ وأدرته مدة عشرين سنة، فكرت في تكوين مجموعة لايكون فيها التراتب مفروضاً ومرسوماً خارج حياة المجموعة بالذات. وهذا ماحاولت أن أفعله مع الناس الذين يعملون معي. كنت أكبرهم سناً وكنت مؤسس المجموعة التي شكلتُ معظمها من طلابي السابقين، ولكنني لم أفرض عليهم شيئاً قط لأنني اعتبرتهم على ما أظن أنداداً لي. ولأنهم كذا كانوا مختلفين، وكان يحقّ لهم لا أن يناقضوني فحسب بل أن يسلكوا طرقاً متباينة تماماً.

يضاف إلى ذلك أن الصداقة تندرج في الواقع النفسي والتاريخي والاجتماعي الذي يتغيّر حسب الظروف. وحصل أن التقيت بأناس متباينين جداً؛ ويسعني القول إنهم كانوا فعلاً أصدقاء، وذلك لأنني فقط شعرت فجأة بأنني اكتشفت فيهم بُعداً حياتياً يختلف تماماً عن بُعدي ولكنه يتجاوب معه في آنٍ معاً، فأثّر فيّ هذا البعد وهزّ مشاعري. وعندئذ تنزع الصداقة، حتى بين الرجال، إلى أن تكون شبيهة بالمشاعر التي نحسّها تجاه المرأة والتي تنطوي على شيء من الحب.

وهناك صداقات ملتهبة تلامس مانسميه الحبّ، فتكون الحدود بين الصداقة والحب غير مرسومة بدقة. بيد أن الحب شيء آخر. فما يميّزه ليس مشاركة الآخر حياته وإنما مشاركة الآخر لنا، أي أننا نصبح جزءاً من الآخر كما أن الآخر يصبح جزءاً منّا. وبهذا المعنى يكون وجود الآخر في الحب مرسوماً دائماً في أفقنا، بالرغم من جميع الصعوبات الناجمة عن ذلك. ومن جهة أخرى أجد أن موضوع الحب ينطوي على شيء من الاستئثار، فنقول بالحري هناك «الحبيبة أو الحبيب» وهناك «الأصحاب»، حتى ولو استعمل بعضهم كلمة «الأحبّة» و«الصديق» أيضاً.

وفي الصداقة هناك «الأصحاب» و«الأصحاب أوّلاً»، كما ورد في أغنية المغنّي جورج براسنس. والأصحاب متداولون في الحياة اليومية. فعندما نكون قد أكلنا وشربنا وضحكنا معاً، وقمنا أيضاً بأشياء خطيرة وجادة، يخلق هذا التواطؤ علاقات عاطفية،

فلا نشعر بأن وجودنا مكتمل إلا في اقترابنا ولاقترابنا من الآخر. وفي شبابي كانت كلمة «أصحاب» في الحي اللاتيني في باريس تدلّ على أولئك الذين أقمنا معهم مثل هذه العلاقات المتبادلة والقائمة على مبدأ المساواة. فمثلاً كنا نطلق كلمة «أصحاب» على أولئك الذين كنا نناضل معهم وكانت مواقفهم مواقفنا. وعندما كنا نقول عن أحدهم «إنه صاحب» كنّا نعني بذلك «إنه شيوعي». وأثناء مقاومة الاحتلال النازي استُعملت هذه المفردة للدلالة على أولئك الذين التزمنا معهم. وهكذا فإن التجربة السياسية المشتركة على هذا النحو تتجاوز ماكان اليونانيون يطلقون عليه تسمية «الحياة الخاصة» وتطغى على طريقة الحياة والتصرف كما تطغى على الناس المعاشَرين وعلى نمط حياتهم. وهكذا فإن مجال النشاطات العامة يتضمن ماهو شخصي، لأنها نشاطات أساسية.

وعندما يستخدم أحدهم هذه الكلمة للدلالة على المرأة التي يعيش معها، لايقول: «إنها حبي»، وإنما يقول «إنها صاحبتي»، وتأخذ الكلمة هنا معنى قوياً جداً، لأنها لاتشير فقط إلى العلاقة العشقية التي يقيمها هذا الرجل مع امرأة ما، وإنما تدل على طريقة اندماجها بالجماعة؛ ويعزّز هذا العنصر علاقة العشق. وحتى إذا كان النضال معها غير موجود، إلا أنها تنخرط في هذه الجماعة المكونة من أناس متساوين يتمايزون قليلاً عن الآخرين.

لعب هذا النوع من العلاقات دوراً مهماً عندي. لقد قُتل أبي في الحرب وماتت أمي عندما كنت صغيراً جداً؛ وكلما أتوغل في طفولتي أرى أن ذكرياتي لاترتبط إلا قليلاً بصورة الأب أو الأم وإنما ترتبط بصور أخي وأبناء عمي. وهيمنت صورة الإخوة على طفولتي، حتى ولو لم يكن عندي إلا أخ واحد، وهيمنت عليّ صورة هذه الجماعة، علماً بأنني كنت أصغر أفرادها، ولكننا كنا نتشاطر كل شيء بالقسطاس. وفي المدرسة الثانوية، تالياً، عشت بالطريقة نفسها تجربتي المدرسية داخل حلقات من الأصحاب كانت تزداد اتساعاً. أما الفكرة القائلة بأنني كنت في المدرسة للتعلم، فلم تلامسني إلا نادراً. وكان الأساتذة بعيدين كل البعد عنها، مع أن بعضهم أثر فيّ تأثيراً كبيراً. وكان بينهم أساتذة ممتازون تركوا عميق الأثر عندي في الأدب تحديداً؛ وفي المواد الأخرى كان بعضهم لطيفاً وأضطر إلى احتمالي، فشعرت تجاهه بالمودة والإعجاب. ولكنهم كانوا إلى حد ما يمثلون الخارج والغريب، ولن أقول العدو، وعلى كل حال كانوا خارج مجالي. لقد وجدت في المدرسة لأكون أولاً مع أصحابي ولأستفيد مما هو حسن فيها لأناقشه فيما بعد معهم. وفي الوقت نفسه، كان الأمر

الأساسي تنظيم الشغب، على ما أظن. وحتى داخل المجموعة التي كنا نشكّلها، لم نكن نحبّ بعض الطلاب: وهم الطلاب الجيدون أو المتبرجزون جداً أو الراضخون. فلكي تكون مجموعة الأصدقاء مجموعةً كان لابد لها من وجود أعداء. وكما هو الحال في الصفوف الصغيرة، كنا نتآمر عليهم عن طريق النكات والمهاجمات....

بالنسبة لي كانت هذه هي الحياة المدرسية: أيْ أنها كانت تجربة تخوضها مجموعة من الطلاب يوحدها التضامن القائم بين أولئك الذين ينتمون إلى النواة نفسها، مع كل مايترتب عليها: كالامتناع عن الوشاية مثلاً... وعشت بالطريقة نفسها، فيما بعد، في الحيّ اللاتيني.

وحتى إذا كانت الصداقة عندي أساسية، إلا أنها قد تعني واقعاً مختلفاً عن الواقع الذي ذكرته لتوي. ففي علاقة قائمة على هذا النوع من المساواة التي أتاح شكلها هذا لليونانيين أن يحددوا الأصدقاء، كيف تتجلّى السلطة وكيف يظهر نفوذها؟ وبين الأصدقاء عندما يكون كل شيء مشتركاً، كيف نميّز بين المستويات المختلفة للمسؤوليات؟ وكيف تتحدّد الأوضاع المختلفة والاستراتيجيات المتباينة؟ يُطرح هذا السؤال عندما نتكلم عن مجموعات المقاومة. فكيف استطاع بعضهم منذ البداية الحصول على وظائف قيادية، بينما قبل الآخرون بالإطاعة وجازفوا بحياتهم، علماً بأن الذين كانوا يأمرونهم لم يأخذوا صفة القيادة من أية مؤسسة؟ يمكننا أن نجد لذلك أسباباً مختلفة، فأحياناً تكون المؤهلات الشخصية هي السبب وأحياناً تكون العادة، إذ يجب أن يوجد رئيس.. ويؤخذ أيضاً بالاعتبار الإشعاع الشخصي، بالإضافة إلى الثقة التي نشعر بها في بعض الحالات لتأدية هذه المهمة أو تلك. صحيح أن كل شيء مشترك ومتساوٍ، ولكن القائد ليس في مرتبة أي كان. فالناس الذين اخترناهم وأولئك الذين كنا نتعاطف معهم هم الذين يوحون عندكم بالثقة التامة. وفي هذا الأمر اصطفاء وتقييم، فالـ«نحن» لاتُعطى حالاً لأننا نعمل في المجال نفسه أو لأن أفكارنا متطابقة. في «حركة التحرير» من الاحتلال النازي شعرت فوراً بأنني أستطيع المُضي في العمل معهم. فالمشكلة هي مشكلة ممارسة السلطة، وذلك في غياب كل المؤسسات والقواعد والحدود التي يضعها الوضع الاجتماعي أو المنشأ. لا أجد نموذجاً مؤسساتياً يسمح لي بفهم هذه الظاهرة. لماذا يمارس السلطة هذا الشخص وليس ذاك؟ ربّما لأنه تخلّص من منافسيه، ولكنه إن استطاع ذلك فلأن الآخرين دعموه في فترة ما واستمعوا إليه. وحصل أيضاً في مجموعات المقاومة هذه أن سلطة بعض الرؤساء الإقليميين أو المحليين قد تعرضت للاستجواب.

وأظن أن بعضهم إذا استطاع أن يلعب دوراً قيادياً أو يسيطر على زمام الأمور، فلأن النوى المؤسسة للحركة كانت مؤلفة من أصدقاء وكانت جزءاً من الجسم ذاته وكانت تفكر بطريقة متطابقة حول مجموعة من القضايا. ومجموعات الأصدقاء هذه كانت تشعر بأنها على قدم المساواة مع رؤسائها وكانت تستطيع بالتالي أن تقبل بالدور الذي يلعبونه. ولكن ربما كان الذين يحتلون هذا الموقع لايستطيعون التفكير فيه إلا باعتبارهم الآخرين مساوين لهم. وتكمن المشكلة في مايلي: القبول بموقع قيادي وبعلاقات متساوية في آن واحد.

في حركة المقاومة لم أكن أطرح على نفسي إلا أشياء عملية وتقنية. ومؤخراً أثناء قراءتي أطروحة كتبها أحد المؤرخين الشباب طرحتُ على نفسي هذا السؤال: ماهو شكل الفئة الاجتماعية التي تشكلها حركة من حركات المقاومة؟ لأن الجسم الاجتماعي والمؤسسات والشرطة والقضاء قد أخذت هذا المنحى، فإن الذين كانوا يريدون النصر اضطروا إلى تشكيل جمعيات سرية. ونستطيع التكلم هنا عن شكل من أشكال المافيا. ولكن هذه الكلمة قد تتضمن تواطؤاً قد يهمّشك بالنسبة لأخلاق مجتمع ما؛ يضاف إلى ذلك أن مايصبو إليه أفراد المافيا هو الربح المادي، بينما على العكس من ذلك كان التجرد كاملاً في حركة المقاومة. ويتشابه الوضع إلى حد ما مع ماكان يجري في أوساط رجال العصابات الذين يفكرون بطريقة مثالية بدلاً من التفكير في الإثراء. فداخل هذه العصابات تحدث أشياء لا أستطيع تصورها لأنني لم أجرّبها، ولكنني أظن أن الصداقة موجودة هي أيضاً. فأعضاء العصابة متحدون ومطيعون ويشعرون بانتمائهم إلى مجموعة معينة. ولا وجود لهذه المجموعة دون الصداقة ودون الشعور بأن هناك شيئاً يسري بين الآخر وبين الذات، وكان الإغريق يتصورونه شيطاناً مجنّحاً ينتقل بينهما «ذيمون».

ويستطيع بعض الناس أن يجعلوا الآخرين يعترفون بسلطتهم لأنهم يحملون رتباً عسكرية. فالنقيب يطاع لأنه يحمل ثلاث رتب، وحتى إذا كان يحمل رتبتين أو رتبة واحدة، أو بدون رتبة، فإنه يطاع نظراً للّعبة المؤسساتية. وقد تكون الألقاب مصدراً من مصادر السلطة. فكل مجتمع يرتكز على عدد من التراتبيات. وتقتضي السلطة وجود اختلاف في المستويات؛ أما مشكلة تأسيسها في مجموعة معينة حيث يكون زوال المسافة فيها أساسياً فقد شغلت بالي كثيراً، وحتى في مهنتي التدريسية. وإذا نظرنا إلى ممارسة السلطة وجدنا فيها جانباً من التمثيل. فالأستاذ يتصرّف تصرّفاً مسرحياً عندما يصل إلى الصف. ولكن هناك أنواعاً مختلفة من

التمثيل. فبعضهم يضربون على الطاولة لإشعار التلاميذ بأن بينهم وبين الأستاذ مسافة كبيرة. ويلعب بعضهم لعبة عكسية، وهذا ما فعلته عندما درّست في إحدى المدارس الثانوية، فلم أكن أكتفي باستعمال «كاف المخاطب» والحميمي معهم، بل سعيت إلى إلغاء كل إشارة للسلطة التي منحني إياها التراتب الاجتماعي، وذلك حتى بطريقة اللباس وبالمفردات اللغوية. بالطبع يعلم الأستاذ جيداً أن هناك فرقاً بين التلميذ والأستاذ، وذلك بالرغم من الاستراتيجية التي يمارسها. فذاك الذي يجلس على مقعد التلاميذ وذاك الذي يقبع وراء مكتب الأستذة ليس لهما نفس الوضع القانوني. وقد تكون استراتيجية إزالة الحواجز ماهرة جداً، أو على العكس من ذلك قد تجرّ الوبال على صاحبها. ولكن تبنّي هذا دون ذاك لايتم وفق استراتيجية بحتة. ذلك أنها تتناسب مع الفكرة التي يكوّنها الأستاذ عن علاقته بتلاميذه وعن تصوره للمجموعة. وإذا دخل في لعبة إزالة التراتب، فلا يعتبر ذلك مهارة فحسب، وإنما تصوراً جمالياً وأخلاقياً للعلاقة الاجتماعية.

يجب أولاً على الأستاذ أن يكف عن الأستذة ليتمكّن منها. وأرى أن هذا يعني بالضرورة ـ وهذه فكرة يونانية ـ أن كل علاقة اجتماعية نقيمها مع صف من الصفوف أو مجموعة من المجموعات التي التزمنا بها أثناء فترة التحرير، تبنى بملاط هو الصداقة. وهذا العنصر الأساسي هو الشعور بنوع من التواطؤ والمشاركة الأساسية في الأشياء الأكثر أهمية. فالعلاقة بين الأستاذ وتلاميذه ترتكز على تصوّر مشترك لما يجب أن يكونه الفرد ولمشاركته الآخرين شكلاً من الشعور والحفاوة ولقناعته بأننا متشابهون على اختلافنا. ورأيت أن نوع العلاقة التي يجب عليّ أن أقيمها في صفي هي مماثلة للعلاقات التي كنت أعرفها في أمكنة أخرى. وهذا أيضاً ماكان يفكر فيه التلاميذ، وصرّحوا لي بذلك فيما بعد. وكان علي أن أبني واقع الصف على هدي التجربة التي عرفتها واستمرت عندي أو عدّلتها حسب الظروف التي اختلفت عن ظروف الحرب وحركة التحرير. إنها تجربة تدانٍ غريب، تدانٍ من أناس يختلفون عنك وفجأة يصبحون قريبين منك.

## إزالة الحواجز:

أرى الآن إلى أي حد لعبت دوراً حاسماً رغبتي في إعادة تشكيل نوع العلاقة التي عشتها عندما كنت طالباً، وذلك عند وصولي إلى صفي في نهاية تشرين الثاني وبداية كانون الأول من عام ١٩٤٠ وفي مدرسة تولوز الثانوية. وكانت تلك طريقة لأرفض

القفز إلى الطرف الآخر من المنصة ولأعيد تكوين هذا النوع من المجتمع الذي كنت قد عرفته في طفولتي ولأستأنف هكذا جزءاً بالغ الأهمية من حياتي. ولكنني في ذات الوقت شعرت بأن ذلك عبثي ومستحيل ومفرط في الكبرياء لا بل في الغرور. فلا يستطيع المرء أن يكون في ذات الوقت أستاذاً وتلميذاً... قد ينجح سلوك كهذا إن استند، كما كان الحال عندي، على شيء عميق بما فيه الكفاية؛ وهذا على ما أعتقد هو الذي حصل مع طلابي في مدرسة تولوز الثانوية. ولكن الحقيقة أيضاً هي أن استراتيجيات المساواة تنطوي على جانب من النفاق والغوغائية وتستطيع فعلاً أن تعزّز مواقف السلطة.

* * *

إن الحس الجماعي الذي يقع في صميم الصداقة هو موجود أيضاً في العلاقة العائلية. وكان الإغريقي يرى في الصداقة المواطنية شيئاً شديد الشبه بالعائلة. إن أعضاء العائلة الواحدة يتشاجرون ويطعنون ببعضهم طعناً عنيفاً، ومع ذلك يوحّدهم في نفس الوقت نوع من التضامن الأساسي. وذكرت مرات كثيرة أن شيئاً من هذا كان موجوداً في حركة المقاومة أيضاً. فعندما ألتقي شخصاً لا أعرفه ولكنني أعلم أنه مقاوم نشيط، حتى إذا كان خصماً سياسياً، أشعر نحوه بانتماء شبيه بالانتماء الذي أحس به عندما أجد نفسي مع أحد الأقرباء فأقول: «هو من ربعنا...». في عائلة ما، تشكل القصص الشائعة والتقاليد التي سمعنا عنها وذكريات الطفولة نوعاً من الأفق المشترك الذي نتشاطره.. وعندما ينضوي أحدهم إلى المقاومة فلا يعني هذا أنه أصبح صديقاً أو صاحباً، كما لايعني أننا نرغب في الارتماء بين أحضانه ومع ذلك فإننا نقبله على الوجنتين، وهذه طريقة للاعتراف به كقريب. إن الجذور المشتركة والعلاقات العائلية تأتي فوراً لتعزّز هويتك؛ فنبني أنفسنا من جديد عند التقائنا بأفراد العائلة التي ننتمي إليها. فترتبط مشاعرنا تجاه أنفسنا وتجاه الآخرين بمشاعرنا السابقة. والمسألة في الحقيقة هي مسألة زمن، فلم نعد كما كنا وتفككت الأشياء، وإذا بنا نبني ذاتنا من جديد عندما نلتقي بأولئك الذين لم نرهم منذ زمن طويل، وذلك عندما يتاح لنا أن نستذكر مجموعة من الذكريات لانفكر فيها أبداً. فيعود الماضي ويعود مُشاطَراً. وإذا فكرنا فيه وحدنا، لا نعلم إن كان ذاك صحيحاً، ولكن ما إن ينضوي في الفولكلور العائلي حتى يصبح جزءاً من تاريخك.

ومن جهة أخرى ينطوي التضامن العائلي على فكرة العشيرة، ويُفترض في العشيرة

وجود الإبعاد والسر، لأن الأطراف الدخيلة لا علاقة لها بها. أما الصداقة فشأن آخر، فلا تتضمن وجود علاقة قائمة على الحسب والنسب وإنما على الاختيار. صحيح أن الاختيار يحتوي عنصراً لايتعلق بالذات، وإنما بصدف الحياة أو بشتى الضغوط؛ ومع ذلك، نجد لديها انطباعاً بأنها هي التي تختار أصدقاءها. وبالعكس، فإننا لم نختر والدينا، بل تلقيناهما. صحيح أن الأصدقاء يستطيعون تأليف نوع من أنواع العائلة وأننا نستطيع أن نتصرف معهم بطريقة لانتصرف بها مع الآخرين، بما في ذلك الأشياء التي لانوافق عليها. ولكن الصداقة تتضمن دائماً أشكالاً من التعاطف متعلقة بالأشياء الجوهرية. فلا نستطيع أن نصاحب شخصاً ينتمي إلى حزب «الجبهة الوطنية» (من أقصى اليمين)، فهذا مستحيل.

* * *

وللصداقة أيضاً سمة خاصة وهي أنها تُغيّرنا. إذا عدنا إلى حركة المقاومة نجد أن تجربتها قد غيّرت الذين خاضوا غمارها. فقبل الحرب، كانت عندي مجموعات من الأصدقاء الذين كانوا يفكرون مثلي. وأثناء الحرب وجدت نفسي قريباً من المناضلين الكاثوليك، وحتى من أعضاء حزب «الفعل الفرنسي» (وهو يميني ملكي). ولأننا معاً تعرضنا بحماس لمخاطر كبيرة، فقد دفعني ذلك إلى ألا أراهم كما فعلت سابقاً، كما أنني لم أعد الشخص الذي كنته تماماً. فلم أعد أنظر إلى المسيحيين وحتى إلى الوطنيين المتعصبين النظرة نفسها، منذ أن أصبحوا آلياً من أصدقائي تقريباً، أي قريبين مني، وذلك بسبب انتمائنا المشترك إلى أمور ذات أهمية عاطفية عظيمة. ونجد أيضاً أن الشيوعيين السابقين الذين ساهموا بنشاط في حركة المقاومة إلى جانب غير الشيوعيين قد غيّروا تغييراً عميقاً طريقتهم كشيوعيين؛ وأرى أنهم كفّوا عن الاعتقاد التالي: إما أن يجتاحوا الآخرين وإما أن يصفّوهم. فقد اضطروا إلى الاعتقاد بأن هناك وسيلة للتفاهم معهم من أجل خلق شيء مشترك. والصداقة هي هذا أيضاً، أي أنك تتفق مع شخص آخر يختلف عنك كي تبنيا شيئاً مشتركاً. ولذا فإن معظم الشيوعيين الذين كانوا في حركة المقاومة، لاسيما في المقاومة غير الشيوعية، فُصلوا بسرعة خلال السنوات التالية لأنهم لم يعد بوسعهم أن ينظروا إلى الأشياء كما في الماضي. أما الذين لايريدون أن يغيّروا أو الذين لايستطيعون أن يتغيروا - إن على مستوى الأفراد أو المجموعات السياسية أو الاجتماعية - أو الذين يرفضون الفكرة القائلة بأن التغيير هو طريقة لإنشاء الهوية الشخصية، فهم يشيّدون حولهم جدراناً برلينية. في حركة المقاومة، على العكس، ما كانت الهويات جامدة، إلا مع العدو. وكان في داخلها أناس متباينون

للغاية. وبالتالي كانت المقاومة نوعاً من البوتقة التي نشأ فيها مفهوم خاص لفرنسا والتقدم الاجتماعي.

وهكذا فإننا لن نُحب إن رفضنا أن نتغيّر! وهذا أحسن...

## مشكلة الحب هي التخلص من الذات:

تُطرح مشكلة الحب اليوم بشكل مختلف عن طرح اليونانيين لها. فيقول لنا أفلاطون إن مانحبّ لدى الآخرين هو أنفسنا ولانرى فيهم إلا صورتنا الخاصة؛ وأضيف بأن هناك طريقتين لرؤية المرء ذاته، إحداها تركز على محدودية الرؤية وعلى الأنا والأنانية، بينما الأخرى، حسب أفلاطون وأفلوطين بخاصة، تركّز على الوصول إلى الحد الأقصى مما نحن عليه، أي أنها تركز في المحصلة على الوصول إلى الإلهي، وما هذه الغيرية البالغة إلا العنصر الجوهري. وبهذا يجد المرء نفسه، ولكن هذه «النفس» ليست الأنا، بل هي الكون والعالم وكل شيء، وهي الله أي الكمال.

إن بناء الذات يمر عبر استقبال الآخر. ولكنني لست رجل دين، لأنني أرى أن الهوية ليست بحثاً عن المطلق. فلا تتوجّه «الذات» نحو المطلق ولا تنغلق على الأنا. إنها العالم والحياة ومحدودية الإنسان. نحن بشر وكل منا يكوّن هويته الخاصة كما أنه يحرتق قليلاً في مجالات عديدة ولكن غالباً بشكل سيء. إننا نصوغ هويتنا الخاصة مع الآخرين ومع شيء من الآخر، ولكننا لا نصوغها مع أي كان.

وهنا تتدخّل الصداقة. ويجب أن توجد «وحدة حال» بيننا وبين هذا الآخر الذي سنجابهه والذي سيجبرنا على التفكير في ذاتنا. عندما نتساءل لماذا نتعاطف مع شخص ما ولماذا نشعر بالسرور عندما نكون معه، يستدعي كل هذا منّا معرفة عاطفية وتعاطفاً معه، مما يعيدنا إلى أنفسنا لنغيّرها، ونصنع ذاتنا كما نصنع الآخر في آن معاً. فالآخر أيضاً نبنيه؛ فكيف نستطيع معرفته، إن لم نخلقه ونكوّن عنه صورة ونجد السبل للوصول إليه؟

* * *

وهكذا في فترات الحروب والمخاطر نجد أن الأصدقاء والأصحاب يصبحون فجأة أعضاء في نوع من المافيا، وبالتالي تصبح العلاقات أقوى. يضاف إلى ذلك أن المرء يشعر باختلافه. فالرجال الذين كانوا في الجبهة إبان حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ كانوا يشعرون بأن هناك شيئاً يجمع بينهم ويجمعهم منفصلين تماماً عن الآخرين. وعلى

غرارهم، فإن الناس الذين انضووا إلى حركة المقاومة ونشطوا فيها كانوا يشعرون بأنهم هم أنفسهم وبأن الذين كانوا يرونهم من أجل العمل كانوا مختلفين. وقد يقول الإغريق إن هؤلاء هم الأفاضل والصالحون (أريستوس والجمع اريستي).

## نسيج الصداقة:

نوجَد مع الآخرين وبهم، وهم ذاتُنا وليسوا ذاتَنا في آن. وينخرط «علم نفس» الأفراد دائماً في علاقات ذات طابع اجتماعي، وفي صلات بالجمعي الذي يجب قطعاً عدم اعتباره كمؤسسة.

وعلى هذا النحو تُنسج الصداقة، بواسطة أشكال من المسارات صعبة نوعاً ما واخفاقات وأخطاء ومراجعات... فالفوري غير موجود عند الإنسان، إذ يتم كل شيء عبر البنى الرمزية.

وأحياناً يجب أن نقصّ من هذا النسيج بعض أجزائه، وحتى مع أولئك الذين أحببناهم كثيراً؛ يجب أن نقصّ كي يبقى هذا النسيج. إن صورة النسيج ومفرداته تحمل بعض القيم في الفكر القديم، وتمكننا من ادراك مجموعة كاملة من الظواهر، لاسيما ظاهرة تشكيل «النسيج» الاجتماعي.

عندما أراد أفلاطون أن يُظهر كيف تُشيَّد مدينة ما، قال يجب التعامل مع ملك حائك. لماذا؟ عندما يجهّز الحائك نوله، يضع السدى (وهو العنصر الذكري) واللُحمة (وهو العنصر الأنثوي). وفي اليونانية (كما في العربية) تكون مفردات السدى مذكرة. أما اللحمة فهي خيط أفقي يُشد بقوة وتعلّق به أوزان معشقة به ويشبهها أرسطو بالخصيتين.

وفي الأدب «الأورفي» يمكن أن تعني كلمة «ميتوس» (أي السدى) العضو الجنسي أو السائل المنوي؛ ونجد على بعض الأواني صورة لشاب يافع يمثل الذكر إلى جانب المرأة، ويسمى أيضاً «ميتوس». أما اللُحمة فمؤنثة. إذن أمامنا إطار يتصالب فيه المذكر والمؤنث والخيط الشاقولي والخيط العرضاني، وتقوم عملية الحياكة بكاملها على صنع نسيج قائم على الجمع بين هذه العناصر المتعاكسة. ويقول أفلاطون إذا كان الملك حائكاً، فلأن الناس الذين يجب عليه جمعهم في مجموعة متراصّة يتألفون أولاً ممن هم إلى جانب «الأندريا» أي النشطاء العنيفين، وثانياً ممن هم إلى جانب «الصوفرسيني» أي الودعاء والمعتدلين. وينظّم كل هذا عن طريق الزواج أولاً، مع الحرص على عدم

الجمع دائماً بين نفس الشخصين، وإلا لقُضي الأمر! وبعدئذ عن طريق التربية «البيذيّا» التي يجب أن تساير «الانذريا» و«الصوفروسيني» في آن. وليس هذا كل شيء، إذ يجب أن يُصنع من سدى هذين العنصرين المتباينين ومن لحمتهما نسيج متماسك وموحّد، فيكون نسيجاً واحداً. ولتحقيق هذا لابدّ من التعارض. فمهمّة اللحمة أن تمرّ من الأمام ومن الخلف عدّة مرات. وإلى حدّ ما، تكون صورة صنع النسيج الاجتماعي الجمعي هذه ذات الصورة التي رسمها اليونانيون عن الصداقة، فهي شكل من أشكال «الفيليّا» لأن «الفيليا» تقتضي هذا العمل وهذا التوتر. ماذا عمل كليسثينوس[1] عندما حاول تأسيس المدينة؟ لقد دأب في المؤسسات الجديدة التي أنشأها على أن يضمّ الأجزاء المتباينة من مدينة أثينا، أي الساحل والداخل الجبلي والمدينة، بحيث يكون لكلّ قبيلة جزء من هذه العناصر الثلاثة.

يبني الإنسان نفسه بهذه الطريقة محاولاً الجمع بين مختلف العناصر المتباينة، وتكون المتانة ثمرة لعملية نسج قائمة على عدد من العناصر المتفرقة والمتنافرة. وفي الصداقة أيضاً نوع من الصراع؛ فالصداقة تُنسج؛ وكذلك الحال بالنسبة للحب الذي ماكان يتضمن هذه القوة، لولا إمكانية القطيعة.

فالأوفياء في الصداقة هم الأوفياء في الحب. ولكن لايعني هذا أنهم لايقاطعون؛ إذ يستطيع المرء أن يقطع خيوط النسيج ليكون وفيّاً، أي وفيّاً لنفسه. بيد أن هناك أناساً لايريدون أن يكونوا أوفياء ويشعرون في كل لحظة أنهم بحاجة لا إلى إجراء قطيعة مع أصدقائهم فحسب، بل يقاطعون أنفسهم. فمن بين جميع الذين تركوا الحزب الشيوعي لم يستطع بعضهم تركه إلا بعد قلبهم ظهر المجنّ. وغيرهم قد قطع بشيء من المعاناة. فكانت القطيعة بالنسبة لهم انتزاعاً وحاولوا ألا يتنكروا لذواتهم، أي أنهم استمروا في التماشي مع الأسباب التي كانت قد جعلتهم شيوعيين. وبعضهم الآخر قطعوا بمرح، كما فعلت أنا. لماذا؟ لأنني رأيت في هذه القطيعة أ،ني مازلت مخلصاً تمام الإخلاص لأعمق التزاماتي الأولى وأصحّها.

وفي بنية شخصية بعضهم، وبالتالي في علاقات الصداقة والحب لديهم، يكونون من أنصار اللا استمرار؛ أما البعض الآخر فيشعرون دوماً، أثناء تطورهم، أنهم بحاجة إلى توثيق الخيوط في نسيجهم الخاص بهم.

١ - هو رجل دولة أثيني من القرن السادس ق.م، وهو جد القائد الكبير والمستنير بيريكليس، وهو الذي أرسى أسس النظام الديموقراطي في أثينا (المترجم).

عندما كنت أدرّس الفلسفة في ثانوية تولوز وكنت أتحدث عن الذاكرة، كنت أشرح لطلابي أنّها اختراع الذات، وكنت أقول لهم، على ما أظن، كلاماً هذا مفاده: «كلما تقدم الإنسان، كلما احتاج ـ ليعرف من هو ـ إلى ماضيه الذي هو على جانب من التنسيق. أتدركون ذلك؟ ويتمّ هذا البناء عبر الأطر الاجتماعية وأيضاً عبر إعادة سبك الماضي. ويشبّه ذلك بامرأة تلبس فستاناً ذا رفل طويل، فعندما تنعطف فجأة تدفع برجلها هذا الرفل خلفها». وهذا مانفعله نحن أيضاً.

□ □ □

## مراحل المسيرة

لماذا اخترت، بُعيد الحرب، اليونان كموضوع لدراستي؟ إن الدوافع في كل اختيار عديدة وغامضة في أغلب الأحيان. ففي حالتي يبدو لي أن هناك عناصر مختلفة جداً لعبت دورها، منها الصدمة التي شعرت بها في صيف ١٩٣٥ عند اكتشافي اليونان التي كنت أجوبها مشياً مع أخي وعدد من الأصدقاء؟ ومنها أيضاً إعجابي بالأدب اليوناني الكلاسيكي، ولاسيما بأفلاطون الذي كانت أعماله تسحرني؛ ومنها شعوري بأنني، كباحث ملتزم سياسياً ومنتمٍ إلى حزب يهيمن على الحياة الثقافية، عندما أختار اليونان القديمة مادة لبحثي، فإنني سأوفر لنفسي حرية فكرية أكبر مما لو عملت في مجال الحياة المعاصرة.

وبإختباري «مفهوم العمل عند أفلاطون» كموضوع لأطروحتي، فإنني بقيت مؤرخاً للفلسفة أكثر من كوني مختصاً في اليونانيات. وشيئاً فشيئاً جذبتني حركة بحثي، فتوصلت إلى توسيع اطار الدراسة وتساءلت عن كل مايفصل العمل (في صورته الحالية كتصرف اجتماعي موحّد ومهم) عن مختلف نشاطاته التي كان الإغريق يميّزون أو يلمسون تعارضها، فأعطوا كل نشاط منها معاني وقيماً خاصة. وبما أن هذه القيم كانت دينية في معظمها، ساقتني الظروف إلى الاهتمام بالدين وبالروابط الوثيقة التي تصلها بالمستويات الأخرى من الحياة الجماعية.

ومن تاريخ الفلسفة تحولتُ إلى الانتروبولوجيا الدينية لليونان.

ولولا ماقدمته لي المجالات الكلاسيكية التقليدية كالفلسفة وعلم الآثار وعلم الكتابات المنقوشة والبرديات، لما حصلت على شيء مما شرعت به من منظور أنثربولوجي. يضاف إلى ذلك أن الصورة الشائعة عن عمل الاخصائيين باليونانيات هي صورة ظالمة، حتى في الأوساط العلمية. فلا يعني ذلك أنهم يحيطون بتراث مستقرّ وأنهم يضيفون إلى الشروح الموجودة شروحهم. فباكتشافهم عدداً من الوثائق الجديدة ونشرها والتعليق عليها، كالنصوص والكتابات والصور والأوابد بمختلف أشكالها، يكشفون جوانب من الحضارة اليونانية المجهولة حينئذ مما يدفع أحياناً إلى إعادة النظر

في الأفكار الثابتة. فيكون عملهم عمل اكتشاف يشبه عمل الإحاثيين، لا بل عمل علماء الفيزياء، ويتطابق على كل حال مع عمل أولئك المستشرقين الذين نبشوا، خلال القرن الماضي، عالم «سومر» الذي كان غائصاً في غياهب الظلمات.

## ديناميكية الدراسات المتعلقة بالديانة اليونانية:

كي أبقى في مجال الديانة فقط سأقتصر على ثلاثة أمثلة: إن الحل الأخير لخطوط «B» من الرُقم الميسينية (نسبة إلى مدينة ميسينا) يبرهن على أن معظم الآلهة اليونانيين، مابين القرن الرابع عشر والثاني عشر قبل الميلاد في جزيرة «كريت» وفي إقليم «البيلوبونيز»، كانت تُعبد، ومن بينها الإله «ذيونيسوس» الذي اعتُبر إلهاً غرائبياً تمّ إدخاله من إقليمي «ثراكا» و«ليذيا» في عهد متأخر.

وكذلك عندما يُبرز علماء الآثار مدى التغيرات التي طرأت على جميع الأصعدة (تزايد السكان وتعدين الحديد وامتلاك الأراضي وزراعتها) إبّان النصف الثاني من القرن الحادي عشر وحتى القرن التاسع، مما دفع «سنودغاس» إلى التكلم عن «ثورة بنيوية» أفرزت هذا النوع الخاص من الحياة الجماعية التي شكلتها «المدينة ـ الدولة»، فإنهم يدعوننا إلى الاعتراف بأن الديانة نفسها في القرن الثامن تقريباً قد تعرضت لإصلاحات عميقة كي تحقّق مطلبين ضروريين: الإجابة على النزعة الفردية لكل مجموعة بشرية وضعت نفسها وأراضيها تحت راية آلهتها حامية مدينتها، وإقامتها، بالتحرك نفسه، وبوسيلة أماكن العبادة والألعاب وتطوير الأدب الملحمي وخلق جمهرة الآلهة والثقافة الدينية المشتركة مابين مختلف أقاليم اليونان.

وهكذا تجلّت المنظومة الدينية المعدَّلة والموجهّة من جديد في حلة قشيبة تداخل فيها الديني والمدني تداخلاً وثيقاً. وأخيراً في الخمسينات جاء اكتشاف قصيدة «ألكمان»[1] عن نشوء الكون، وترتقي إلى القرن السابع قبل الميلاد، كما جاء اكتشاف بردية «ديرفيني» ليدلا على وجود تصورات عن نشوء الكون تختلف عن تصور «هيزيود» الفيصل، وظهرت منذ العصر القديم؛ ونرى أيضاً أن القصيدة والتصورات ترتبط بالتيار «الأورفي» وكانت منتشرة في أوج القرن الخامس. فلا يسعنا إذن تفسيرها، كما كنا نفعل، بناء على العقلية الدينية الخاصة بالحقبة الهلنستية.

١ ـ الكمان هو شاعر اسبرطي عاش مابين ٦٧٢ و٦١٢ ق.م، ويعتبر مؤسس الشعر الغنائي اليوناني الذي كانت تنشده الجوقات. (المترجم).

ومرة أخرى نرى أن مكانة الأدب «الأورفي» ووضعه يجب أن يعاد النظر فيهما وفي علاقتهما بالعبادة واللاهوت الرسميين.

## لايوجد مفتاح شامل لفهم ماهو إنساني:

«يدخل الإنسان في البحث كما يدخل في الدين، فيكرس نفسه لهما على الكامل». تستطيع عبارة «اغناطيوس مايرسون»، أحد أستاذيّ مع «لويس جيرنيه»، وهما اللذان رسخاني في البحث (وسأتكلم عن ذلك لاحقاً)، تستطيع أن تختصر اختصاراً جيداً ما أحاول أن أفعله منذ خمسين سنة. وبما أنني أعتبر أن الأفعال البشرية لاتفسَّر بطريقة واحدة، ولا يُوجد لها «مفتاح شامل»، فإنني أستعمل جميع الوسائل المتاحة، إن بدت لي مناسبة لحل المشكلة التي أتصدّى لها. أحاول فقط أن أفهم. ولهذا أرى أن بحثي قد تعدّل وتطور وفقاً لمجموعة من المجالات المتلاحقة.

لقد تساءلت أولاً عن الظروف التي أتاحت الفرصة للمستعمرات اليونانية خلال القرن السادس ق.م في آسيا الصغرى أن تتمخض عن التفكير الفلسفي. في ذلك الانتقال من الأسطورة إلى العقل، ماذا بقي وماذا تغيّر على مستوى المفردات والوسائل الذهنية وطرق التفكير وأطر الفكر الكبرى والمبادىء المنطقية؟

كان علي في آنٍ واحدٍ الإحاطة بالتغيّرات وتحديد مداها وموقعها في السياق التاريخي. وهكذا رأيت أن العقل اليوناني مرتبط بمجموعة من التحولات الاجتماعية والذهنية المتعلقة بنشأة المدينة «البوليس». وقد بزغ في سياق يُحتمل أن تطورت فيه البلاغة والسفسطة والبرهان على الطريقة الرياضية وبعض أشكال التاريخ والطب، ولكن دون العلم التجريبي؛ فلقد كان عقلاً كامناً في اللغة وتبادل الكلام، ويستهدف التأثير في الناس واقناعهم أكثر مما كان يستهدف تحويل الطبيعة. إن العقل اليوناني، في حدوده كما في مبتكراته هو فعلاً ابن المدينة.

ولكن المتغيرات التي عرفتها اليونان خلال بضعة قرون لا تتعلّق فقط بأشكال الخطاب وسبل العقل وآليات التفكير.

لقد نشأت المدينة والحقوق ونشأ التفكير الموضوعي والعقلاني، كما نشأت أيضاً أشكال فنية جديدة كالشعر الغنائي والمسرح المأساوي في فنون اللغة، ونشأ النحت والتصوير اللذان اعتبرا فناً من فنون المحاكاة، على غرار الحيل التي تُبرز ظاهر الأشياء الحقيقية في الفنون التشكيلية. وسجّلت هذه المستجدات تغييراً في

العقلية كان على درجة من العمق بحيث استطاع بعضهم أن يرى فيها وثيقة لولادة الإنسان الغربي. وبالانتقال من «الإنسان المتدين» في الحضارات القديمة إلى الإنسان السياسي والعاقل حسب تحديد أرسطو، شكّل التحوّل في جميع أطر التفكير الكبرى وفي كافة مجالات الوظائف النفسية: كالزمان والمكان والذاكرة والخيال وشكل العمل والتفكير التقني والارادة والإنسان وطريقة التعبير الرمزي واستعمال الاشارات.

لقد حاولت إذن في كتابي «الأسطورة والفكر عند الإغريق» أن أتابع التحولات التي أثّرت في هذه المقولات وغيّرت في بنيتها الداخلية وتوازنها العام. ورغبة في التوضيح، سأدرج هنا مثالاً واحداً يتعلّق بالذاكرة. لقد ألّه الإغريق الذاكرة ووضعوا جملة من الأساطير التي تتعلق بالتذكّر. وترتبط هذه «الذاكرة» الدينية بتقنيات من التذكر خاصة جداً تمت ممارستها داخل مجموعات مغلقة ومتخصصة، ففي حلقات الشعراء الجوالين كانت تشكل جزءاً من تعلم الإلهام الشعري الذي يؤدي إلى كشف الغيب؛ وفي أوساط العرّافين كانت تمهد للوصول إلى الانخطاف التكهّني؛ أما في الفرق الدينية فكانت تدخل في التمارين الروحية للتطهير والخلاص.

فخارج الإطار المؤسساتي والسياق الذهني اللذين ارتبطت بهما ممارسات التذكر، نجدها تفقد معناها كلياً وتصبح دون هدف. فلا تتوخى، كممارسات التذكر عندنا، اكتشاف الماضي الفردي أو الجمعي للإنسان ولا التفكير في الزمن، بل الإفلات من قبضته والاتحاد بالألوهية. ففي تفكير السفسطائيين وفي أعمال المؤرخين، كلما توضحت علاقات الذاكرة بالزمان والماضي، كلما فقدت هذه الوظيفة قيمتها التي كانت مضخمة في السابق عند اليونانيين. ويرى أرسطو أن الذاكرة، عندما تتجرد عن قيمها القديمة، دينية كانت أم أسطورية، فإنها ترتبط بهذا الجزء الحسّاس في النفس الموجود لدى البشر والحيوانات على السواء.

## مقام العنصر الديني:

تُشكّل دراسة الديانة اليونانية بحدّ ذاتها ولذاتها الجانب الأخير من دراستي التي لا أنفك عن متابعتها. ويجب التنويه بأن العنصر الديني لايشكل في اليونان حيّزاً مستقلاً ومنفصلاً عن الحياة الاجتماعية. فكل الأفعال وجميع فترات الحياة ـ إن شخصية وإن جماعية ـ لها بُعد ديني. ويصح هذا، على مستوى الأفراد، في ظروف عدة كالطعام

والسفر والعودة إلى البيت واستقبال الضيوف الغرباء. وكذلك الأمر، في المجال العام، بالنسبة لجلسة اجتماع للمجلس ومباراة رياضية وتمثيل مسرحي.

وبكلام آخر، لايوجد تعارض جذري بين المقدس والدنيوي، كما لايوجد بينهما فصل صريح. فالطقس الديني المركزي في المنظومة الدينية، وهو الأضحية، لايبعدك عن الحياة الاجتماعية واليومية. بل بالعكس فإن الأضحية تدخلك فيهما وتضعك في المكان الذي هو مكانك وفي القواعد التي هي قواعدك، ووفقاً للنظام الاجتماعي والكوني.

فالأضحية هي في آن رتبة دينية ـ إنها نحرٌ وطبخ شعائريان وفقاً للقواعد الغذائية التي وضعتها الآلهة للبشر ـ وفعل اجتماعي يوثّق العلاقات التي يجب أن تكون قائمة بين المواطنين المنتمين إلى مجموعة من البشر المتساوين.

لذا نرى أن جميع الفروق في نظام الطعام وكل الانحرافات في تحضير اللحم وأكله تدل على معنى ديني بحت ـ فمنهم من يرفض أكل اللحم ويحظر نحر الأضاحي، كما عند «الأورفيين»، ومنهم من يرفض أكل اللحم النيء من حيوان قطعت أعضاؤه وهو حي، كما عند فئات من «الذيونيسيين» ـ. ويقصد بهذه الغرائب الظاهرية في السلوك الغذائي الابتعاد عن العبادة الرسمية، من أجل إقامة علاقة ما مع الشأن الإلهي تحظرها الديانة المرعية في المدينة.

وفي حقل الشأن الديني سلكت دراستي طريقين أساسيين هما فك ألغاز الأساطير وتوضيح البنى الدينية للبانثيون[1]. وبتطبيق عدد من طرق التحليل البنيوي، أرتأيت قراءة جديدة بعض الجدة لمجموعة من الأساطير التي تكلمت عن نشأة الخلق، وتكلمت عن الظهور التدريجي لعالم متباين، انطلاقاً من الكيانات الأساسية؛ وقرأتُ أيضاً في أساطير السيادة التي تربط بانتصار «زُوس» وتربعه على العرش قيام نظام ثابت وعادل ومستمر، وقرأت أخيراً الأساطير الإناسية، كأسطورة «بروميثيوس»، التي تبرز وضع الإنسان. وهو وضع ملتبس ومفارق تتشابك فيه أشكال الخير والشر تشابكاً معقداً جداً ويُظهر أن كل نور فيه له عتمته وأن كل سعادة تنطوي على الشقاء وأن الازدهار يقتضي الكدح وأن الولادة تستدعي الموت وأن وجود الرجل يقتضي وجود المرأة وأن الذكاء والمعرفة البشريين يرتبطان بالغباء والتهور. ويبدو هذا الخطاب الأسطوري

١ ـ الكلمة مشتقة من «بان» (جميع) و«ثيوس» (إله ( آلهة)، ويقصد بها النظام الديني المتعدد الآلهة؛ وأصبحت الكلمة بالتالي تعني الهيكل الضخم المكرس لجميع الآلهة (المترجم).

خاضعاً لمنطق الغموض والتعارض التكاملي والمراوحة بين الأقطاب المتباينة، مما يتناقض مع منطق أرسطو حول الهوية.

وعلى غرار مافعله «دوميزيل»[1]، درست تعدد الآلهة عند الإغريق معتبراً أن كل إله يتحدّد من خلال علاقاته المتعددة التي تربطه بباقي آلهة «البانثيون» أو تقاومها أو تعارضها.

وعلى ضوء تراتب منظم للسلطات التي يقلص بعضُها الآخر، يُظهر «البانثيون» نظاماً تصنيفياً يُعنى بتنظيم القوى الماروائية ويهتم في ذات الوقت بعالم الطبيعة والحيّز البشري.

إن منظومة السلطات الإلهية تتمتع بقيم ترتبط في آنٍ بعلوم الكون والمجتمع والنفس والأخلاق. وعندما سعيت إلى فك رموز بعض البنى في البانثيون، كالثنائي «هرميس وهستيا» أو مجموعة الآلهة الموسومة بالذكاء والدهاء، وحاولت فهم حكمتها (الميتيس)، لم أتوخّ فقط توضيح طبيعة العلاقات التي تربط اثنين أو ثلاثة أو أكثر من الآلهة، بل حاولت أن أفهم الطريقة التي تنظم فيها هذه الترسيمات اللاهوتية المندمجة في نفس نسيج الحياة الجماعية الفكرَ وتضبط ممارسات المؤسسات.

وأردت في كلامي عن هذا الموضوع أن أحيط إحاطة متقنة بأشكال ودرجات التداخل بين ماهو ديني واجتماعي وذهني.

### حقل دراسة جديد ـ الدور الرمزي للصورة:

إن صور الإلهي، أو بالأحرى ماسأسميه، على الصعيد الديني، أشكال تصوّر الإلهي، لا تلجأ إلى الفكر الرمزي أقل مما تفعل الأساطير والشعائر. فإذا صح أن الإغريق في العصر الكلاسيكي قد أعاروا اهتماماً خاصاً بالتمثال العبادي العملاق للإله وأعطوه صورة بشرية، إلا أنهم قد عرفوا جميع أشكال التصور للشأن الإلهي، فوضعوا رموزاً غير إيقونية قد تكون من أشياء طبيعة كالشجرة أو الحجر الخام، وقد

١ ـ جورج دوميزيل (١٨٩٨ ـ ١٩٨٦): مؤرخ فرنسي اهتم بتاريخ الأديان واختص بالديانات الهندية الأوروبية واكتشف سمات مشتركة بينها، انطلاقاً من المقارنات اللغوية التي قام بها ومن دراسته للشعائر. وله الفضل في إخفاء طابع العلمية على دراسة الأديان. ومن أهم كتبه: «الأساطير والآلهة عند الجرمانيين» (١٩٣٩)، «الآلهة الهنديون الأوروبيون» (١٩٥٢)، «الديانة الرومانية القديمة» (١٩٦٦)، «الأسطورة والملحمة» (١٩٦٨)... (المترجم).

تكون مادة صنعتها يد بشرية كالعمود والركيزة والصولجان، ووضعوا أيضاً رسوماً إيقونية مختلفة كالأصنام الصغيرة السيئة النحت حيث لانرى شكل الجسم بسبب الثياب التي تخفيه؛ كما وضعوا صوراً مسخيّة يختلط فيها الحيوان بالإنسان، واخترعوا أقنعة بسيطة يشير فيها الوجه الأجوف بعينيه الساحرتين إلى الإلهي، وأقاموا أيضاً تماثيل بشرية فعلاً.

لا تتساوى جميع الصور ولا تنطبق على جميع الآلهة دون تمييز كما لا تنطبق على جميع الحالات التي يمرّ بها الإله. فتمتاز كل صورة منها بترجمة بعض جوانب الإلهي وبجعل الآخرة حاضرة وبتسجيل المقدسّ في حيّز دنيوي وبموضعته. فالعمود المغروس في الأرض لايحمل نفس الوظيفة أو نفس القيمة الرمزية التي يحملها صنم صغير يُنقل طقوسياً من مكان إلى آخر، أو التي تحملها صورة مودوعة في مكان سري لها ساقان مقيدتان لمنعها من الهرب، أو التي يحملها تمثال عادي عملاق يُنصب بصورة دائمة في أحد الهياكل ليرى فيه المرء حضور الإله المستمر في بيته.

ويقتضي كل شكل من أشكال تصور الإله المصوَّر طريقة خاصة به يتجلّى فيها للبشر ويمارس من خلال هذه الصور نوعاً من السلطة الماورائية التي يمتلك أسرارها.

وإذا اندرجت الأسطورة والشعائر والتصوير في سجل الفكر الرمزي نفسه، أدركنا أنها تستطيع التضافر فيما بينها لتجعل من كل دين معين بنياناً كاملاً نجد فيه، كما يقول «جورج دوميزيل»، أن: «المفاهيم والصور والأفعال تتمفصل وتخلق باتحادها شبكة تؤخذ منها مبدئياً كل مادة التجربة الإنسانية ثمّ توزَّع».

ويجب أن تكون مهمة المؤرخ الكشف عن حلقات هذه الشبكة والإحاطة بالصور التي ترسم فيها. وعلينا أن نضيف أيضاً أن البحث عن التعبير من خلال الصور عما هو إلهي يتضمن بعداً جديداً عند الإغريق. فما بين القرن السابع والقرن الرابع قبل الميلاد نلاحظ في هذا المجال كما في غيره من المجالات تحولاً حقيقياً: وهو أن الصنم الإلهي أصبح صورة. وانتقل الإغريق من جعلهم اللامرئي حاضراً إلى تقليدهم الظاهر. فالرمز المصوَّر الذي يتجلى فيه أحد الكائنات الإلهية وهو بحد ذاته لا مرئي ويُحضر في هذا العالم (علماً بأنه غير متجزىء) تحوّل إلى تمويه وصورة وإلى ناتج لتقليد عارف، فيندرج عندئذ في باب التخيل، نظراً لطابع الحيلة التقنية فيه والإجراء الاستيهامي. وهكذا انصبّ الديني في الفن فالتقيا.

## راهنية الدراسات الإغريقية:

بالطبع تُدرس الحضارة اليونانية القديمة في جميع البلدان الأوروبية حيث تشكل الدراسات الكلاسيكية جزءاً من تقليد ثقافي عميق جداً. وهذا ينطبق على أوروبا الغربية كلها، وينطبق أيضاً، ولكن على درجات مختلفة، على أوروبا الشرقية. فبولونيا مثلاً مازالت تعطي وزناً واهتماماً كبيرين للدراسات الكلاسيكية، وكذلك الأمر في تشيكوسلوفاكيا، حتى إذا كانت اللغة اليونانية لم تعد تدرَّس في المدارس الثانوية. وقس على ذلك بالنسبة لرومانيا وهنغاريا وبلغاريا بخاصة التي نشطت كثيراً في علم الآثار. ويصح هذا أيضاً على الاتحاد السوفيتي، فلا نجد فقط بعض الجامعات تقوم بأبحاث حول التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للعالم الكلاسيكي وحول العبودية، بل هناك علماء يبحثون في الفلسفة اليونانية والأدب، بل الدين أيضاً.

ونقيم علاقات وثيقة مع بعض هذه البلدان. والمقصود بـ«نحن» مركز الأبحاث المقارنة حول المجتمعات القديمة، وهو مركز يضم عدداً من الاختصاصيين الممتازين من أمثال: «مارسيل ديتيين» و«فرانسوا هارتوغ» و«نيكول لورو» و«كلود موسيه» و«بيير فيدال ناكيه»، وأقتصر هنا على هؤلاء الذين يديرون معي هذا المركز والذين انضم إليهم بعض الآثاريين. ونتصل بانتظام بالبولونيين أي بعلماء «وارسو»، كما نتصل بالتشيكيين والرومانيين خاصة. ونتصل أيضاً بالسوفييت، علماً بأن العلاقات العلمية معهم أصعب بسبب المشاكل التي يطرحها مجيئهم إلى فرنسا.

وفي أوروبا بالطبع، أي في انكلترا وألمانيا وبلجيكا وهولندا وايطاليا واسبانيا والبرتغال وسويسرا كأمثلة، ومازال تطور الدراسات الكلاسيكية مهماً.

وأرى أن دخول الولايات المتحدة هذا المجال يشكل حدثاً جديداً. فلم يكن في الولايات المتحدة تقليد راسخ في الدراسات الكلاسيكية، كما هو الحال في أوروبا. وربما كان لوصول عدد من العلماء الألمان الكبار، إبان الفترة النازية، أثر في دفع هذا الاهتمام وهذا الانطلاق. ونلاحظ حالياً في جميع الجامعات الأمريكية الكبرى، وبتوجهات وأشكال مختلفة، تطوراً كبيراً في الدراسات الكلاسيكية. وأظن أن البحث في الولايات المتحدة أصبح اليوم خلاقاً فعلاً. وفي هذا المجال الذي لم يكن الأمريكيون متقدمين فيه كثيراً نجدهم حالياً يتجهون ليحتلوا الطليعة.

وحتى في أفريقيا والسنغال، وبسبب شخصية «ليوبولد سيدار سنغور»، تحتل

الدراسات الكلاسيكية مكانة مرموقة في التعليم الثانوي والجامعي في آن معاً.

وانخرطت اليابان أيضاً في هذا المضمار، فصارت فيها مراكز أبحاث وكراسٍ جامعية في طوكيو وكيوتو تهتم بطباعة النصوص اليونانية. وبمناسبة إلقائي سلسلة من المحاضرات في اليابان، أتذكر أنني حضرت تأسيس جمعية يابانية للدراسات الكلاسيكية القديمة، وعُرض عليّ أن أنتمي إليها ففعلتُ عن طيب خاطر.

□ □ □

## اليونان أمس واليوم

أن يترجم كتابي «الأسطورة والفكر عند الإغريق» (١٩٦٥) إلى اللغة اليونانية الشعبية، وأن يترجم في الفترة التي تحرر فيها الشعب اليوناني من الدكتاتورية العسكرية، هما أمران يؤثران فيّ تأثيراً بالغاً وأرى أنهما مترابطان.

على كل لا يسعني إلا أن أسر لرؤية عملي يوضع تحت تصرف الذين يعنيهم أمره مباشرة، لأنه يعالج ماضيهم الوطني ولأنه يسلط الأضواء على تراث مازالوا متعلقين به. ولكن هناك أكثر من ذلك. إن البحث الذي أتابعه منذ سنوات عدة حول اليونان القديمة لم يبعدني عن الأحداث المعاصرة. فعندما أفكر في الحضارة اليونانية القديمة أطرح تساؤلات عنا نحن، وأقصد بذلك عصرنا. إذا كانت اليونان منطلقاً لعلمنا وفلسفتنا وطريقة تفكيرنا، وإذا اكتشفت العقل والسياسة والديمقراطية، بالمعنى الذي نقصده، وبوجيز العبارة إذا أعطت الثقافة الغربية بعض سماتها الكبرى، فإنني عندما أحاول أن أشرح تاريخياً مايسمى بـ«المعجزة الإغريقية» وأن اكتشف سببها وشكلها، أسعى لتحديد أصلنا وموقعه في مسار التاريخ البشري، دون أن أجعل منه شيئاً مطلقاً ووحياً كونياً ومحفوفاً بالأسرار. إن هذه المهمة العلمية تقتضي منا التباعد عن أنفسنا والنظر إليها بنفس التجرد وبنفس الموضوعية التي بهما ندرس الآخرين، وبالتالي فإننا نفهم أنفسنا فهماً أفضل ونرى سماتنا الخاصة مقارنة بالحضارات الأخرى، وندرك بالطبع نجاحاتنا وأشكال عظمتنا، دون أن نغفل عن اخفاقاتنا وحدودنا. ولم يعد «الكولونيلات» إلى اليونان القديمة من هذه الزاوية، لأنهم استخدموها كذريعة لتبرير نظامهم القمعي وقوقعة اليونان على نفسها بدلاً من فتحها على باقي الشعوب. إن عدم صدور كتابي عندكم إلا بعد رحيلهم لايبدو لي محض صدفة.

لقد حاولت أن أفهم وضع الإنسان اليوناني القديم وكيف تطور وبنى نفسه وكيف كان يفكر ويشعر ويتصرف وماهي التغيرات التي حصلت في الحياة الاجتماعية والسياسية مابين القرن الثامن والقرن الرابع قبل الميلاد. ويندرج بحثي في خط علم النفس التاريخي الذي أرسى قواعده في فرنسا «أغناطيوس ميرسون»، كما يستلهم

«ماركس» الذي كتب أن كل التاريخ ماهو إلا تحول مستمر للطبيعة البشرية. وأعتقد فعلاً أننا لا نستطيع التكلم عن البشر بمعزل عن المجموعات التي ينتمي إليها هؤلاء البشر، وبمعزل عن السياق الاجتماعي الدقيق؛ ولكن على عكس ذلك، لايوجد سياق اجتماعي ليس له بُعدٌ «بشري»، أي ذهني؛ فما من مؤسسة حيّة إلا وتضم مجموعة من المعتقدات والقيم والانفعالات والأهواء وتشكيلة كاملة من التصورات والعواطف. فلا نجد بشراً معزولين ندرسهم دراسة نفسية، من جهة، ومن جهة أخرى لانجد وقائع اجتماعية يمكن أن تكون جامدة ساكنة وخاضعة في تطورها لشيء من الحتمية الخارجية ونستطيع أن ندرسها كأشياء. فأي مجتمع هو نظام من العلاقات بين البشر، ومن النشاطات العملية التي تنتظم في مجالات الانتاج والتبادل والاستهلاك أولاً، ويشمل بعدئذ جميع المستويات الأخرى وجميع ميادين الحياة الجماعية. ويحدد البشر أنفسهم، في مجال حياتهم العملية، انطلاقاً من شبكة التصرفات التي تربط في مابينهم، مما يُظهرهم في كل لحظة من لحظات التاريخ كفاعلي هذه التصرفات وكنتيجة لها في آن.

لقد درست الإنسان القديم إذن من خلال كل ماخلقه وأنتجه في القطاعات المختلفة للحياة الجماعية، وانتقلت من الأدوات التي استعملها والتقنيات التي عرفها إلى أساطيره وآلهته، مروراً بمؤسسات المدينة الدولة والحقوق والابداعات الأدبية والفنية والانجازات العلمية. تعتمد السيكولوجية الحيوانية على تحليل السلوك الخاص بالفصائل المختلفة. أما التصرف الحقيقي للإنسان فهو مايفعله وما فعله، بصفته كائناً اجتماعياً له علاقة بالآخرين وعلاقة من أجلهم. الإنسان إنسان من خلال الأعمال التي ينيها لتبقى وتُوصَّل وتنتقل من جيل إلى جيل. ويشكل مجمل هذه الأعمال مانسميه «وقائع الحضارة» والتي تخضع للدراسة التاريخية. وفي هذا الشأن، يجب على عالم النفس الذي يدرس الإنسان أن يكون بالضرورة مؤرخاً.

خلال بضعة قرون عرفت اليونان القديمة في حياتها الاجتماعية والثقافية تحولات عميقة جعلتنا نرى فيها نشأة للإنسان المعاصر وبزوغاً للفكر كقدرة على التفكير النقدي؛ وبكلام آخر، تم الانتقال وقتئذ من الأسطورة إلى العقل. وتساءلتُ إذن كيف ولماذا وإلى أية درجة انبثقت من العقلية الدينية طرق في التفكير والتصرف ظهرت كلها تقريباً ضمن العالم الرمزي للدين، وذلك قبل أن تكون وظائف متمايزة ومناسبة لأهداف شتى. وفي مسيرة التحول هذه التي أولدت، من بين المجالات المختلفة التي فتحتها، آفاق الفكر الاقتصادي والسياسي والقانوني والفني والعلمي والأخلاقي والفلسفي، تساءلت عن التغييرات التي أثرت من جهة في الأدوات الذهنية (كأداة التصور وطرق التفكير والأطر المنطقية للفكر)،

كما أثرت من جهة أخرى في الوظائف والنفسية الكبرى (كالزمان والمكان والذاكرة والتخيل والإرادة والشخصية). وكان عليّ أن أقيس المسافة الفاصلة بين البطل «الهوميري» والفلاح «الهزيودي» وبين ذلك الإنسان العاقل الذي تم تعريفه بأنه «حيوان سياسي»، كما يقول أرسطو. لقد قست هذه المسافة، ولكنني أيضاً قست الطريق الذي وصل هذا بذاك.

ويلبي هذا البرنامج كتبي التالية: «أصول الفكر اليوناني»، «الأسطورة والتفكير عند الإغريق»، «الأسطورة والمأساة». ولكنني في الكتابين الأخيرين عدّلت اهتماماتي فارتسم وضوح أمامي توجه جديد. في كتاب «أصول الفكر اليوناني» لم أنظر إلى الأسطورة إلا كمنطلق فلم أدرسها كغاية بحد ذاتها ولذاتها بل حللت الطريقة التي تخلص بها اليونانيون منها، وفهمت لماذا وكيف استغنت يونان المدن / الدول عن الأسطورة واستنبطت أشكالاً مختلفة من التفكير العقلاني، فأنشأت في السياسة النقاش العام والمتناقض والمبني على الحجج. وكانت المشكلة في الانتقال من الأسطورة إلى العقل هي أن نعرف ماطرأ من تغيرات على اللغة والمفردات وطرق التفكير التجريدي وأطر التفكير الكبرى.

ولكن منظوري قد تعدّل أثناء البحث، فاحتل تحليل الأسطورة مكان الصدارة، كما يمكن التثبت من ذلك في معظم فصول كتابي «الأسطورة والتفكير عند الإغريق». أجل، لكي نجري مقارنة ناجحة بين الوثائق الدينية والقصص الأسطورية وتصورات نشأة الآلهة وبين أعمال أخرى كالكتابات الأدبية والتاريخية والعلمية والوثائق السياسية والقانونية، لابد من الشروع ببحث منهجي يتناول الديانة اليونانية بمجملها كحيّز ذهني له مقصده وأدواته الرمزية ومنطقه الخاص. فباشرت إذن بدراسة عامة عن الوقائع الدينية الإغريقية، وحللت أساطيرها وشرحت بُنى «الباناثيون». وفي هذا الصدد سعيت لتوضيح العلاقات المتبادلة وتلازم الشأنين الاجتماعي والديني، وجمعت بشكل منهجي التحليل البنيوي والتحقيق التاريخي. فالبشرهم الذين يخلقون آلهتهم، والمجتمعات هي التي تنتج أديانها. ولكن ما من ديانة تكون انعكاساً بسيطاً ومباشراً لمجتمع معين. فإلى جانب المعتقدات والشعائر التي تهدف إلى تكريس الأمر الواقع وتبرير القوانين المرعية ودمج الأفراد بالمجتمع على علاّته، هناك نزعات متعاكسة وتصرفات شاذة وحركات تعصبية ومواقف هامشية وأشكال من السلوك مشينة تضع نقطة استفهام على الصراطية الدينية وعلى كل تطبيق اجتماعي داخل طائفة ما. وهذا ما حصل في اليونان مثلاً «للفيثاغوريين» و«الأورفيين»[1]

١ ـ ركز فيثاغورس وتلاميذه على العدد والتقمص والعود الأبدي. أما الأورفيون فاهتموا خاصة بتطهر النفس وبالتنسك والتقشف والزهد والتصوّف (المترجم).

الذين برفضهم نحر الأضاحي حاولوا الابتعاد عن الإطار الديني والاجتماعي التقليدي. إذن يستطيع دين ما أن يعبّر تماماً عن عكس ماهو عليه المجتمع، ويرفض الواقع بغية الحصول على شيء آخر يسمى الحلم أو «اليوتوبيا». فالدين، كما يقول ماركس، هو زفرة الإنسان المقهور، وهو «روح عالَم دون روح».

لقد تأثرتُ تأثراً عميقاً بالماركسية التي غصت فيها منذ صباي، أي منذ نصف قرن تقريباً. أتكلم عن ماركسية ماركس وليس عن كتاب تعاليمها المزيد والمنقح، أتكلم عن ماركسيته التي أُخضعت للرقابة أحياناً والتي اجتزئت لتبرير تصرفات سياسية معينة أولاً، ولتبرير نظام دولة بيروقراطية وحكومة سلطوية بالتالي. فالماركسية تظهر لي كمنهجية نقدية ضرورية لطرح مشاكل التاريخ طرحاً صحيحاً، بينما أرى في كتاب تعاليمها ديناً بديلاً يقدّم لأتباعه يقينيات وإجابات جاهزة، مما يجنبهم طرح الأسئلة المحرجة على أنفسهم. وقد يكون الفرق بينهما مثل الفرق القائم بين الأسطورة والعقل.

أما البنيوية فارى أن مصطلحها ليس أقل غموضاً. فإذا فُهمت كموضة راجت في فترة ما رواجاً زائداً بين المثقفين الباريسيين وأدت إلى طرد التاريخ من حقل العلوم الاجتماعية، بغية الوصول إلى نماذج شكلية وترسيمات تجريدية، فلا أشعر بأنني بنيوي. ولكن إذا أخذ بعين الاعتبار ما قدّمته الدراسات الألسنية من جدّة خلال الخمسين سنة الأخيرة ومن مقولات تتعلق بالنظام والتزامن، وإذا نظرنا إلى المكتسبات التي حققها دارسو الأساطير فأوضحوا مقولات التعارض والتماثل التي تشكل العمود الفقري للحكايات الأسطورية، أقول لا يستطيع المرء الآن أن يدرس تاريخ الأديان دون أن يكون بنيوياً (بهذا المعنى).

ليس المهم أن نصنّف أنفسنا بهذا الشكل أو ذاك، وإنما أن نرى أن المشكلة اليوم هي كيف ينشأ هذا النظام ويتطور وينتظم ويعيش ويتداعى ويتقوض ويزول تاركاً المكان لنظام آخر (وأقصد هنا بالنظام مجتمعاً ما، وآخذ المفردة بالمعنى الذي قصده ماركس عندما تكلم عن نظام الانتاج، دون أن أنسى تفرعات هذا النظام كاللغة والدين والمؤسسات والأشكال المختلفة في الفن والعلم، وكلها مرتبطة ببعضها ومتضامنة، ولكنها مستقلة نسبياً لأنها تخضع لمنطق خاص بها). تلتقي في هذه الإشكالية التي حاولت تطبيقها على اليونان القديمة كلٌّ من الماركسية والبنيوية. وكمهتمّ بالعالم اليوناني القديم، أيجب أن أضيف أن هذه الإشكالية من جميع جوانبها تبدو لي ذات راهنية كبرى؟

□ □ □

# صُنع الذات

قد لايستطيع المرء اختيار أسرته الثقافية أكثر من اختياره أسرته الحقيقية. الشيء الوحيد الذي يستطيع فعله هو أن يقطع علاقته بها. بالنسبة لي كانت الأمور واضحة، لقد رُبيت في كنف عائلة من المثقفين، فكان أبي وجدي مديرين لجريدة «لوبريار» (Le Briard) في مدينة «بروفان» حيث ولدتُ. وكانت هذه الجريدة يسارية وجمهورية. وكان أبي قد نجح بعلامات جيدة في امتحان التبريز في الفلسفة، عندها مات جدي فاضطر إلى أن يخلفه في الجريدة لأنه كان ابنه البكر. لم أعرف جدي قط لأنه قتل عام ١٩١٥ أثناء الحرب. ولا أتذكر منه سوى تلك الصورة الغائمة التي قُدمت لي، لقد كان أكثر من رجل يساري، كان اشتراكياً تطوع في جيش المشاة كنفَر عندما أعلنت الحرب. لقد شكل كل هذا عبئاً عليّ. وأقول ضاحكاً إنني لا أعرف بالضبط ماهي عقدة أوديب، لأنه لم يكن لي أب. في الواقع كان عندي أب متخيَّل لعب دوراً ما، ونشأتُ في جوٍّ معادٍ لرجال الدين وللدين. وعندما كان جدي مديراً للجريدة، انخرط بقوة في مشكلة «دريغوس» وعقابيلها[1].

في الخامسة عشرة والسادسة عشرة كنت أقرأ ماركس ورهط «الانتلجنسيا» الذي مال إلى الماركسية، ولكنها كانت ماركسية مرتبطة بكل هذا التراث في الفكر الحر والتفكير النقدي. ولا أظن إطلاقاً أنني دخلت الماركسية مثل بعض الكاثوليك الذين «ارتدوا» إليها كما يقال: كان الأمر مختلفاً لأنني وجدت في الماركسية امتداداً للسلوك الثقافي لعائلتي.

لقد كان التنظيم الأول الذي انتميت إليه أممياً ومقره في موسكو، واسمه «الجمعية

١ ـ الفريد دريغوس (١٨٥٩ ـ ١٩٣٥) ضابط فرنسي من أصل يهودي، اتهم بتسريب بعض الوثائق للجيش الألماني فحوكم ونفي إلى جزيرة الشيطان. فهبّ بعض المثقفين لنصرته والتشكيك بنزاهة الحكم. فأعيد للرجل اعتباره واستعاد عام ١٩٠٦ منصبه في الجيش. وقسمت «قضية دريغوس» المجتمع الفرنسي إبان الجمهورية الثالثة، ومهّدت لليسار الوصول إلى السلطة (المترجم).

الأمية للملحدين الثوريين». بالنسبة لشخص شغل كرسي تاريخ الأديان، كان ذلك مفارقة كبرى، ولكنني لست متأكداً من أن هذه المفارقة مفاجئة، كما يبدو للوهلة الأولى.

بعد أن انهيت شهادة التبريز في الفلسفة دخلت الجيش عام ١٩٣٧ وبقيت فيه حتى الهزيمة، ثم دخلت في صفوف المقاومة. وعملياً لم أبدأ مهنتي كباحث مُلحق إلا عام ١٩٤٨، وذلك بعد أن درّست في ثانويات تولوز وباريس. وكنت وقتها في الرابعة والثلاثين، بعد أن انصرم شبابي. وبما أن عائلتي كانت وقتها بعيدة، دخلت عائلة أخرى كانت، على صعد عدة، كصعيد الأخلاق الوطنية ورؤية الحياة كعمل علمي، امتداداً لعائلتي؛ وأتكلم هنا عن «أغناطيوس ميرسون» و«لويس جيرنيه» اللذين كانا لا أدريين تماماً. وتتلمذت ثقافياً على يد هذين الشخصين.

التقيت أولاً «ميرسون» إذ كنت أتبع الدروس التي كان يلقيها في السوربون قبل الحرب. ولكنني لم أتعرف عليه فعلاً إلا عام ١٩٤٠ عندما قدم هو أيضاً إلى تولوز. فأمضيت سنوات الحرب والاحتلال وأنا على صلة وثيقة به. وهو أيضاً انخرط في صفوف المقاومة حيث أسندت إليه بعض المسؤوليات. والأهم أنني تكلمت معه مطولاً خلال هذه السنوات كلها، فجاد عليّ بكل ماكان يعلمه وحدّثني عن الطريقة التي كان يتصوّر فيها العلم الذي استنبطه وهو علم النفس التاريخي. وبالإجمال كان منطلقي كما يلي: مايميّز السلوك البشري عن السلوك الحيواني، هو أن الإنسان يبني أعمالاً ستؤلف مجمل معالم الحضارة من تقنيات وعلوم ومؤسسات اجتماعية وأعمال فنية وأدبية وحقوق وأديان. وظهر الإنسان العاقل عند ظهور الأدوات واللغة وعند ظهور الشعائر الجنائزية أيضاً. وبالتالي نشأت الهموم المتعلقة بما يمكن أن نسميه «الآخرة». مايميّز الإنسان هو الفكر الرمزي، فعند الإنسان كل شيء هو رمزي وذو دلالة. والحال أن الدين - إن صح التعبير - هو المجال الأكثر رمزية لدى الإنسان. فيسعى الدين إلى التأكيد على أن هناك خلفية وهناك آخرة، وراء كل مانشاهد وكل ما نفعل ونقول. إنه الرمز الناشط. ويستفيدعالم النفس الذي يريد أن يفهم الإنسان استفادة كبرى من دراسة سير المؤسسات الدينية. وبما أن الإنسان تاريخي بكامله، وبما أنه هو نفسه يشكل مادة التاريخ، لابد من إعادة تشكيل هذا التاريخ. هذا ما علّمني إياه «ميرسون».

لماذا اخترت العالم اليوناني القديم؟ لأن الصدفة والصدف تلعب دائماً دوراً في ذلك. قبل كل شيء لقد فُتنتُ بما كنت أعرفه عن هذا العالم اليوناني القديم، وبخاصة عن أفلاطون؛ وكنت أنوي كتابة أطروحة عن مفهوم العمل عنده. وبعدها التقيت

«بلويس جيرنيه» عام ١٩٤٨، بفضل «مييرسون». وكان قد وصل حديثاً إلى «المدرسة التطبيقية»[1]، فتابعت محاضراته في الدراسات العليا بانتظام وأصبحت له أكثر من تلميذ، وأظن أنني أصبحت صديقه. وكشف لي علمه وذكاؤه الخارق واقع اليونان القديمة الذي لم أكن أعرفه. ويقوم ابتكار «جيرنيه» على اهتمامه بذلك الانتقال الذي تم، على كافة الصعد، من ما قبل تاريخ اليونان إلى حضارة المدينة. فكيف نفهم الانتقال من عالم ثقافي أسطوري ديني في مجمله إلى عالم آخر سمّاه «جيرنيه» العقل؟ على هذا الصعيد التقى تعليم «مييرسون» بتعليم «جيرنيه».

ولما كنت في تلك الفترة مناضلاً شيوعياً منخرطاً في العمل، منحني اختياري مرحلةً بعيدة جداً عن عالمنا المعاصر مما اعتُبر ذا طابع اعتباطي صرف، منحني بالتأكيد حرية أكبر. وبالرغم من أنني شيوعي فقد كنت باتاً في نقطة ما أنفك «مييرسون» يقنعني بها؛ ففي ما يتعلق بالبحث العلمي، يجب على الأحزاب ألا تقول شيئاً وألا تتدخل، ويجب على الباحث ألا يغيّر حرفاً أو فاصلة بحجة أن المجلة الرسمية للحزب تطلب ذلك. على كل حال لم تكن المشكلة واردة، لأن الأحزاب لم تكن تتمنى أن تنشر كتاباتي، ماعدا تقديم كتاب أو كتابين في مجلة «الفكر» (La Pensee). والواضح أنني لم أكن الرجل المناسب في هذا الميدان.

وعندما بدأت التفكير في كتابة أطروحة تعالج مفهوم العمل عند أفلاطون، فهمت بسرعة أن خلف هذا التحليل مسألة تتعلق بعلم النفس التاريخي.

وباشرت العمل كمقولة نفسية محددة وثابتة تماماً، وهي مثلاً كيف عرف اليونانيون العمل ونظروا إليه؟ ولكن السؤال الحقيقي كان فعلاً السؤال التالي: هل كان هناك شيء نسميه العمل، أي السلوك أو التصرف العام الذي يعارض التسلية، شيء له قيمة اقتصادية يتضمن الفكرة القائلة بأن الإنسان منتِج وأنه في عمله الانتاجي يقيم علاقات اجتماعية مع الآخرين؟ لم يكن شيء من هذا، لأن المقولة بحد ذاتها كانت اشكالية، ونجمت عن ذلك سلسلة من التحليلات التي أجريتها حول مفهوم العمل وحاولت أن أثبت بأن المفردة نفسها تتضمن تاريخاً للأشكال التقنية للعمل، كما تتضمن أيضاً تاريخاً لأيديولوجيا العمل، أي أنها تتضمن تاريخاً للعمل كمقولة داخلية للإنسان. متى يشعر الإنسان بأنه يعمل وأي معنى يعُطي عملَه هذا؟

١ ـ المدرسة التطبيقية للدراسات العليا هي جامعة باريسية تركز على الأبحاث والدراسات، ويعمل فيها ألمع الأساتذة الفرنسيين (المترجم).

ودُفعت هكذا إلى الاستنتاج التالي: صحيح أن الإنسان يعمل، ولكن لايوجد العمل المطلق بل أنماط من العمل مختلفة جداً، حسب مايكون العمل زراعياً أو حرفياً. يضاف إلى ذلك أن الإنسان لم يعش دائماً نشاطات عمله بنفس الطريقة التي نطبقها نحن. فلماذا؟ وبماذا؟ هذا ماكان علي أن أكتبه، وما حاولت فعله.

في كتابي الأول «أصول الفكر اليوناني» (١٩٦٢)، وهو محاولة فلسفية مقتضبة وتركيبية، حاولت تبيّن الظروف المختلفة التي سمحت بظهور ماسمي بالتفكير العقلاني. فلا تخضع الملحمة والقصائد الحكمية التي كتبها «هزيود» لأنماط الكتابة والتفكير نفسها. لقد حاولت أن أرى كيف أن هذا الانتقال تضمن تغيّراً واستمراراً في آن. كان هذا هو كتابي الأول، وركزت فيه على التغيّر الثقافي، كبزوغ التقنيات الذهنية وأشكال التفكير وأنماط الخطاب والكتابة؛ وكان هذا جديداً بالنسبة للثقافة السالفة. وإلى حدّ ما، عملت في علم النفس التاريخي وليس في التاريخ. لست مؤرخاً ولا أقوم بعمل المؤرخ الذي يدرس مثلاً العالم «الميسيني»[1] أو الفترة العتيقة، وهو عمل يؤديه الآثاريون أو المؤرخون المحترفون. لقد أردت نوعاً من التأسيس.

وهكذا توصلت في كتابي «الأسطورة والتفكير عند الإغريق» (١٩٦٥) إلى أن أدرس تالياً مجموعة من النشاطات الذهنية والنفسية، مبتدئاً بالمجال التالي «هستيا ـ هرمس» أو التعبير الديني عن الحيّز والحركة عند الإغريق». وانطلاقاً من هذا النص، فكرت في الطريقة التي يستطيع فيها الحيّز أن يترجَم دينياً وفي ثنائي إلهي هما: إلهة انثى هي «هستيا»، وإله ذكر هو «هرمس». وأظهرت كيف أن هذا الثنائي وهذه البنية اللاهوتية، لا يمكن أن يُفهما على الصعيد الديني إلا إذا رُبطا بإشكالية الحيّز والحركة. وفي الوقت ذاته، لا يؤلف هذا الثنائي الإلهي فقط شكلاً من أشكال الإجابة على مشكلة ثقافية تقول: كيف استطيع أن أفكر في الحيّز وأحياه وأنظمه أيضاً، أي حيّز البيت أو الحيّز الخارجي على السواء؟ لايتعلّق الأمر بفكرة مجردة فقط، لأن هذا الثنائي يحمل قيمة ثقافية ويحمل أيضاً قيمة مؤسساتية واجتماعية، تخولنا أن نفهم بعض جوانب التعارض بين الجنسين وداخل الزواج والبنوّة والحياة الاقتصادية، بقدر ما تسيطر أيضاً على التعاريض بين الأرزاق المحافظ عليها في البيت وبين تلك التي «تسعى» في الريف أو التي تتنقل فلا تعود خاضعة «لهستيا» بل «لهرمس». إنني أطرح هنا مسألة

١ ـ تعتبر الحضارة الميسينية ام الحضارة الإغريقية، وتنتمي إلى مدينة مسينا التي ازدهرت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد ومابعده، والتي برزت في التاريخ بعد انتصار الآخائيين بزعامة أغاممنون (ملك مسينا) على الطروادين في القرن الثالث عشر. (المترجم).

كبرى ذات عقابيل؛ فماذا يحدث عندما نفكر في الحيّز بطريقة أخرى، أكان هذا تنظيماً للحيّز المديني أو تنظيماً لما يمكن أن يسمى بالحيّز السياسي؟ مع المدينة، يتغيّر مفهوم الحيّز.

ثمّ عالجت مسألة الزمن والذاكرة، وطرحت على نفسي سؤالاً مشابهاً: جعل اليونانيون من الذاكرة «منيموسيني» أمّاً لربات الإلهام، جعلوا منها إلهة؛ فحسب الممارسات الذهنية ومكانة بعض الأشخاص في المجتمع، ماذا يعني تأليه الذاكرة؟ ماهي تقنيات الذاكرة هذه، وما مدى جدواها؟ وماذا تقصد وتبغي؟ وهكذا ساقني الحديث للتكلّم عن الجوانب الأسطورية للذاكرة عند الإغريق. فالذاكرة لا تهدف إلى رسمنا كأشخاص لهم سيرة حياة معينة ولهم كتلة من الذكريات الشخصية؛ والذاكرة لا تقيم نظاماً للزمن، كما سيفعل التقويم السنوي في المدينة، بل تحاول أن تتجاوز الدهر وحدثانه.

إن كتابي «الموت في العينين» (١٩٨٥) هو نوعاً ما عودة إلى مشكلة الحيّز، ولكن مع تعديل في التركيز. في الأبحاث التي قمت بها في الستينات حول الحيّز، لم آخذ بعين الاعتبار جميع عناصر الموضوع. فما أبرزته هو أن الحيّز، كي نعيشه ونفكر فيه، يجب أن يكون له مركز مغلق على نفسه ـ وهذا هو مجال هستيا ـ ويجب في الوقت نفسه أن نتمكن من اجتياز هذا الحيّز. يجب التوصل إلى الانتقال من نقطة إلى أخرى، وهرمس هو الذي يؤمّن هذه الوظيفة، إذن هناك مركزة وحركة.

ولكنني لم آخذ بعين الاعتبار أن لا وجود للمركز دون هوامش أو مناطق محيطة تزداد اتساعاً، وتمتد من حدود المدينة إلى ثغور الهمج وإلى تخوم الدنيا. ماهو إذن وضعُ هذه الحيّزات النائية تماماً عن المركز وكيف يُنظرَ إليها وماهي قيمتها الدينية؟ هذا ما أثار اهتمامي جزئياً عندما تكلمت عن «أرتيمس»، لا لأنها إلهة الثغور المطلقة وتخوم الدنيا، بل لأنها حد المدينة الفاصل بين الحيّز المصقول وا لحيّز غير المصقول، وبين دولة معينة والدول المجاورة، وبين الحضارة والتوحش. ماهي وظيفة أرتميس؟ إلى حد ما، هي قريبة من «هستيا» و«هرمس» في آن؛ من هستيا لأنها تحاول الحفاظ على الحدود، ومن «هرمس» لأنها تستطيع اجتيازها. وهنا كنت أمام «حقلٍ ما» يجب عليّ اكتشافه؛ فكيف تشكلت المقولات النفسية وماهي العلاقات الموجودة بينها؟

وحاولت الإجابة على هذه الأسئلة مستخدماً الطريقة الوحيدة التي أعرفها، وهي قراءة النصوص مراراً وتكراراً وإمعان النظر في المفردات وتسلسل الحكاية وموقعها

وأصدائها الداخلية. عندما نعود كثيراً إلى نص من النصوص، إما أن تنزاح الأسئلة التي طرحناها وإما أنها تصبح وجيهة؛ فجأة نتمكن من قراءة النص بواسطة هذه الأسئلة. فيخيّل لنا أن فهمنا صار أحسن وأننا نرى أشياء لم يعطها الآخرون القيمة ذاتها ولم ينظروا إليها بنفس الأهمية، كما وردت في النظام العام لفكر «هزيود» مثلاً.

لهذا السبب، أحاول عندما أكتب أن أبرز في نصي تجربة حياة الآخر التي يكشف النقاب عنها كل نص جزئياً. إنني أبذل إذن جهداً في تجاوز النص الذي أدرسه وفي المشاركة فيه. وبعد أن أمهد الطريق من خلال تحليل النص وسياقه الاجتماعي، أحاول المشاركة فيه وايجاد طريقة في التعبير لأنقل هذه التجربة. لقد أكّد علماء النفس كثيراً على هذه النقطة: كيف نعرف الآخر؟ فالآخر عصيّ دائماً على الفهم، ويروي أشياء ويؤدي حركات وله ملامح جسمية معينة. وبناء على كل هذا، أبني تفسيري لهذا الآخر: فـ«بيير» و«جول» لاينظران إلى «بول» بنفس الطريقة التي يرى فيها بول نفسه فيها، وهذا مفروغ منه. وبما أنني لا أؤمن بوجود الرحمن، فلا أرى شفافية وجدانية مابين هؤلاء والآخرين. فربما يسبر الله سر القلوب، ولكن الإنسان يبقى دائماً على مستوى الرمزي. وعلى غرار ما أفعله بالنص، فإنني أرى بعض العلامات من الطريقة التي يظهر بها الشخص، ومن خلال هذه العلامات أبني شخصاً مؤسَّساً على الأول، مما يقيم تساوقاً نسبياً بين العلامات. إن معرفة الآخر تنبني في مرحلة ما على نوع من الرهان، وفجأة نتعاطف معه ونحاول أن نفهمه من خلال جميع تجلياته وعلاماته وتصرفاته وأسراره... هذا هو الوضع البشري، علماً بأنه لايختلف كثيراً عن محاولة فهمنا لنص ما. والآن بعد أن كبر سني، أجدني أكثر حرية إزاء الشكل التقليدي للكتابات العلمية، فيزداد التزامي وأخرج ماظننتني شعرت به من الداخل. وهكذا بالنسبة لمسرحية «كاهنات باخوس»[1]، ابتكرت شخصية «الديونيسوس» قد لا تتطابق مع نظرة الآخرين إليها، بحيث أكون حاضراً إلى حد ما في ما أكتبه.

تمثّل المأساة شيئاً متميّزاً لشخص مثلي يبحث في علم النفس التاريخي. فنجد نصوصاً أدبية ذات قوة خارقة ووقع كبير. والذي يهتمّ بما يمكن أن يسمّى بالأشكال النفسية للفرد البشري في اليونان إبان القرن الخامس قبل الميلاد، يَعتبر المأساة وثيقة خارقة. يضاف إلى ذلك أنها كانت مؤسسة اجتماعية حقيقية، إذ كانت العلاقة متينة

١ ـ مسرحية كتبها أوريبيديس، وركز فيها على ذيونيسوس والشعائر الذيونيسية. وتشتم منها انتقادات لآلهة الأولمب، وفي المسرحية نفس غنائي وتوتر مسرحي مؤثران. (المترجم).

بين الحياة السياسية وتنظيم المواطنين وتنظيم المأساة. وتُعتبر المأساة أهم مثل يمكننا اعتماده لدراسة تأثير الحدث الأدبي في حياة المواطنين وتداخل الإبداع الأدبي والمؤسسة السياسية. وشيوخ المأساة الثلاثة أو أربابها الثلاثة، في نظرنا كما في نظر اليونانيين أنفسهم، هم «اسخيلوس» و«سوفوكليس» و«أوريبيذيس».

فالمأساة هي إذن في آن تجديد فني مدهش ومؤسسة اجتماعية، وهي على الصعيد النفسي طريقة لطرح مشاكل العلاقات بين الإنسان وأفعاله، وهي مشاكل كان القانون قد طرحها في المحاكم وسير الدعاوى، ولكنها لم تكن مكشوفة قط لأعين الناس. لاتطرح المأساة هذا السؤال: من أنا؟ وإنما: ماذا أعمل؟ وهكذا تُطرح مشاكل المسؤولية (هل الموظف هو سيد أعماله؟)، كما تُطرح مسألتا غموض الإنسان وغموض أفعاله. لا تُعتبر الماساة إجابة نظرية على هذه الأسئلة، وإنما هي تساؤل وتطارح؛ وهذا التطارح هو مشهدي. ومن هنا أهمية العرض المسرحي والتمثيل المأساوي في العالم الذهني عند الإغريق. أجل تسجّل المأساة تغيّراً ملحوظاً على مستوى الأشكال الأدبية. فلم يعد هناك شاعر يتغنى بقصصه، بل أصبح هناك مشهد. وبالتالي اختلف سلوك الجمهور المتلقي اختلافاً بيّناً، فالممثلون هم علي المسرح، ويشاهد الجمهور «أوديب» و«أغاممنون». وتُطرح هنا مسألة المحاكاة والأسلوب المباشر. إن هذا التغيير الذي أثارته المأساة جرّ تغييرات أخرى، كالعرض الفني والتصور ونحت التماثيل، كما أدى إلى تفكير فلسفي عند «أفلاطون» الذي تساءل عن وضع المتخيَّل وماهي الصورة؟ فصارت المأساة تبئيراً تتشابك فيه سلسلة كاملة من الأبعاد؟ ونجد هنا مثالاً متميّزاً لما أسماه «مارسيل مُوسّ» الظاهرة الاجتماعية والسياسية والجمالية والتخيلية.

في كل أعمالي، ما حاولت استخلاصه هو علم النفس التاريخي مطبقاً على العالم القديم. والحقيقة أن هذا الأمر ليس بالجديد لأن «فرانكل» (Fraenkel) و«سنيل» (Snell) كانا قد سبقاني. ولكنني أختلف عنهما؛ ففي دراستي أدخلتُ مسائل سوسيولوجية وحاولت أن أربط هذه الظاهرة أو تلك بالظروف الاجتماعية، فتساءلت عن «أخذته الحال» وعن المواكب الذيونيسية، كما تساءلت عن دور الذيونيسية في أثينا إبان القرن الخامس. كما طرحت مسائل تتعلق بعلم النفس، فتساءلت عن وضع الذاكرة والصور والرغبة والشخص. وهكذا عالجت المأساة اليونانية بطرحي مجموعتين من الأسئلة بادىء ذي بدء.

وهناك مسألة أخرى تصدّرت مجموعة كبرى من دراساتي، وهي مسألة الشخص والذات والفرد والأنا. وهي مسألة بالغة التعقيد كنت قد طرحتها، على المستوى

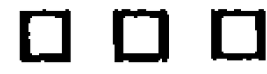
الديني، في فصل من كتاب «الأسطورة والتفكير عند الإغريق» (طبعة ١٩٩٤)، وعنوانه «ملامح الشخص في الديانة اليونانية»، ولاحظت أن كلمة «شخص» ليست مركزية في الديانة اليونانية. فالمسألة ليست مسألة علاقة بين الشخص وأحد الآلهة الذي له شخصيته أيضاً، لأن الدين له مركز مختلف. ولكن في الحقيقة أيضاً، هناك فرد ظهر منذ المرحلة العتيقة، «فآخيل» مثلاً كان فرداً. وبناء على ذلك، يمكن استخلاص المفهوم الواضح للفرد من نفس مؤسسات المدينة ومن الشرائع والمأساة المسرحية. وفي ميادين عدة نجد أن المؤسسات الاجتماعية أعطت الفرد دوراً متزايداً؛ أقول أعطت «الفرد»، ولكنها ربما لم تفعل ذلك «للأنا» أو «للشخص». ويجب أن نميّز هذه المفاهيم المختلفة ونُظهر بالتحليل مايتعلق بالفرد (وهذا ماستعبّر عنه السيرة) وما يتعلق بما أسميه «الذات»، فعندما يعبّر المرء عن نفسه يستعمل ضمير المتكلم الخاصة، وقد تكون هذه الجوانب متباينة جداً. وليست الذات مقولة وحيدة. يختلف الأمر عندما نجد كلمة «أنا» على شاهدة قبر وعندما يستعملها «هوميروس» أو «هزيود». وقس على ذلك عندما يدافع كل من «ذيموستينيس» و«ايزوكراتيس» عن قضيتهما، فيقحمان نفسيهما في خطاباتهما، مما يختلف عن تدخل كل من «هيرودوتوس» و«ثوسيذيذوس» عندما يعبران عن آرائهما أو يُظهران شكوكهما.

ولكن هناك «أنا» الشعر الغنائي اليوناني الذي أراه يحمل سمة مهمّة جداً، إذ يعبّر عن انبجاس شكل من الإحساس تردّه الذات إلى نفسها «(ألكي» و«سافو» وكثيرون آخرون) التي تبث مجالس الأصدقاء انفعالاتها وحسراتها ورغباتها ومسراتها؛ فتبدو هذه الذات، عبر الاتصال الشعري، أساسية ولا يستطيع الشاعر السيطرة عليها ويشعر أمامها بأنه أعزل.

يتخذ النظام الذهني والنفسي للإنسان الإغريقي شكلاً معيناً بحيث يجهل الاستبطان جهلاً تاماً، لأن توجهه الكامل هو نحو الخارج. فلا يمارس اغريقي الفترة الكلاسيكية اطلاقاً ما يسميه «ميشيل فوكو» اشتغال الذات على الذات، فيكون عندئذ اشتغالاً ذا طابع أفلاطوني تفكيري بحت يصبو إلى أن يصبح تفكيراً صرفاً. وهذه الفكرة قد استقاها أفلاطون من التراث «الفيثاغوري» و«الأورفي»، وتقول بأن سقراط الحقيقي وأفلاطون الحقيقي ليسا في جسدهما بل في نفسهما، لأن نفس سقراط هي التي تمثل سقراط الحقيقي. وستنجم عن هذه الفكرة نتائج حاسمة بالنسبة لاكتشاف القوى النفسية واشتغال الذات على الذات. فإذا كانت النفس هي سقراط، فليست بالتأكيد نفس سقراط، ولا يمكن أن تكونه. والبرهان على ذلك هو أن عدد الأنفس

ثابت، كما يقول أفلاطون؛ وبالتالي فإن كلاً منا لايملك نفسه، بل يجد نفساً سبق أن أستخدمت وستُستخدم لإنسان آخر. ويساوي عدد الأنفس عدد نجوم السماء تماماً؛ وتكمن المشكلة في ذهاب المرء ليلتحق بنجمه وليس في اكتشاف الذات و«صنعها».

ولتحرير هذا الشيطان الذي هو النفس، يجب منازعة الشرائح الأخرى في الذات والتي لاتمثل سقراط عندما ينظر إلى نفسه، أي أن هذه الشرائح مرتبطة بالجسد وشجاعته وشهواته. وهكذا، في محاورة النفس الحقيقية والنفس العاقلة لهذه الشرائح، يبدأ الفرد باشتغاله بذاته، فيجعل من الاستبطان فحصاً للضمير ويمارس ضبط النفس ويسعى للاستذكار. لقد أبرز «فوكو» كل هذا العمل، فلم يعتبره هروباً من العالم، بل هو عمل لا نستطيع فهمه إلا في إطار المدينة. فيجب أن نطبق على ذاتنا المعايير والمفاهيم نفسها التي نطبّقها على الآخرين. لأنني أريد أن أكون رجلاً حرّاً، ولأنّ المثل الأعلى للمواطن هو ألاّ يكون عبداً لأحد، أحاول ألا أكون عبد نفسي. ويقول «فوكو» إن الانشغال بالذات مماثل للتربية «بيذيا» التي يخضع لها المرء ليصبح مواطناً صالحاً، ونجد هنا إذن تاريخاً كاملاً للجوانية ولوحدانية الأنا التي يجب أن نصنعها.



# الموت في العينين

## حوار مع بيير كان

### درس اليونانيين:

**ب. كان:**

تقدّم دراستك عن «غورغو»، «الغورغونا أو الميدوزا»، من منطلق «درس كبير» يقدمه لنا اليونانيون في مجال ثقافتهم التي ندين لهم بها والتي طوّرت التسامح، وأعني بالتسامح أن يأخذ الإنسان بعين الاعتبار ماهو مغاير، لا بل ماهو في أقصى درجات الاختلاف بالنسبة للمشاركين في هذه الثقافة.

وتشير أيضاً إلى أن محاولة الاقتباس من النموذج اليوناني قد تكون قوية، ولكن هذا الحنين بلا جدوى، لأن تعدّد الآلهة عند اليونان لا يمكن نقله إلى حيّز آخر.

إذن ماهو الدرس الممكن الذي يقدمه اليونانيون لسدّ حاجاتنا إلى التقاليد والتفكير؟ هل تستطيع أن توضح فكرتك، بما أنك اختصاصي في علم الإناسة وتاريخ الأديان؟ لقد ركّز عملك على النصف الثاني من هذا القرن الذي كشف هشاشة كبرى في مجال التسامح المستند أساساً إلى مواقف عقلانية. على كل حال، ألا يُعتبر درس اليونانيين فقط تجسيداً لما يصادفه الكائن البشري في داخله وخارجه كما لو أن الآخر المطلق لا يمكن أن يتحقق إلا في تجربة دينية أو، على الأقل، في تجربة تهتمّ بتنظيم المقدس؟

**ج.ب. فرنان:**

في أي مجال يستطيع اليونانيون أن يعطونا درساً كبيراً؟

عندما أتكلم عن النموذج اليوناني لا أعني بذلك ـ وقد أدركته أنت تمام الإدراك ـ أن الأقدمين يمثلون في نظري النموذج والمثال الاجتماعي والبشري والثقافي الذي ينبغي علينا محاكاته، لخلاص الغرب. أعني بكلمة نموذج المعنى الذي يقصده مُصنعو السيارات عندما يتكلمون عن نموذج أو طراز سيارة، أو بالمعنى الذي يقصده العلماء عندما يتحدثون عن

نموذج يجب استخدامه لاختبار فرضية ما. إن العالم اليوناني بعيد جداً عنّا بحيث لا نستطيع النظر إليه من الأعالي، إن صح القول، ومن السمات الأساسية التي تضفي على هذا البناء تماسكاً نسبياً، بالرغم من وجود توترات فيه وأشكال من الخلل الهشة والمستمرة فيه إلى حد ما، بدءاً من الانجازات التقنية ووصولاً إلى المعتقدات الدينية، وهي سمات أسست لنا حضارة واضحة المعالم وذات أسلوب في الحياة خاص بها.

إن هذا النموذج الذي بناه المؤرخون ومازالوا يعدّلونه انطلاقاً من الوثائق التي بحوزتهم هو النموذج الذي أسائله وأطرح عليه سؤالاً عاماً من وجهة النظر الإناسية، ولكنه سؤال ملح فرض نفسه عليّ بسبب الأحداث التي طبعت جيلي وبسبب الاضطرابات التي مازالت تحرك اليوم المجتمع الفرنسي. كيف تعالج مجموعة بشرية متشبثة بديمومتها وهويتها، كيف تعالج مسألة «الآخر» بأشكال شتى، انطلاقاً من الإنسان الآخر المختلف عن الأنا، ووصولاً إلى الآخر البشري أو الآخر المطلق، الذي لانستطيع الإفصاح عنه والتفكير فيه، سمّه ماشئت، سمّه موتاً أو عدماً أو خواءً؟ لذا في دراستي لليونانيين، بدا لي أنهم عندما يحددون إنسانية الإنسان من خلال الانتماء إلى الحياة السياسية التي امتاز بها اليونانيون حصراً وطبعتْ تفوقهم، وأنهم عندما يطرحون، بالتالي، البرابرة والأجانب والعبيد والنساء والأحداث إلى دركات الإنسانية، فإن الممارسات المؤسساتية والمعتقدات تجد دائماً الوسيلة المناسبة لكي تحتوي إلى حد ما، أولئك الذين اضطرت إلى نبذهم بشدة. إن إقصاء الآخر لا يحمل صفة النفي المهتاج والحقد الأعمى اللذين يمنعان كل اتصال به أو إقامة علاقات تجارية معه، بل هو استقباله باجراءات نظامية وحضوره داخل المجموعة. وفي هذا الصدد تكلمتُ عن التسامح. وهو موقف يبدو لي أنه يحمل عند الإغريق بُعداً عقلانياً بامتياز ومسافة بالنسبة للأنا وانفتاحاً نقدياً. نجد في الطريقة التي اعتمدها «هيرودوتوس» للتكلم عن الشعوب الهمجية، فضولاً فكرياً، كما نجد أنه خصّ بعض هؤلاء الشعوب كالمصريين والأحباش إعجاباً ببعض عاداتهم التي قارنها بعادات الإغريق.

ولكنّ هناك نقطتين يجب التأكيد عليهما لأنهما تبرزان الفرق بين العالم القديم وبيننا، في ما يتعلق بالتسامح، أولاً هناك فرق بين المدينة اليونانية والأمة المعاصرة. ثم أن الدين اليوناني يشكل ظاهرة مختلفة جداً عن الديانات الكبرى في أيامنا. فتعدد الآلهة عند الإغريق لا يشبه ديانة أهل الكتاب، إذ لايتضمن كنيسة أو إكليروساً أو وحياً أو نصاً مقدساً يحدد قانوناً للإيمان ينبغي على كل مؤمن أن يأخذ به إن شاء الحصول على الخلاص. فليس للإيمان صفة عقائدية أو إدعاء بالكونية. وفي هذا المعنى، يندرج التسامح

في صميم الدين ويتّخذ في الأصل شكلاً من أشكال العبادة الدينية والسياسية. فكل الممارسات الاجتماعية في العائلة والدولة، وكل التصرفات التي يقوم بها الفرد في حياته اليومية كالاحتفال بالأعياد الكبرى المشتركة، لها بعد ديني. ونستطيع القول إن الدين كان حاضراً في اللحظات والتصرفات في الحياة الجماعية، وإن الوجود الاجتماعي اتخذ فعلاً شكل التجربة الدينية. فعندما أقوم بتحليل الوضع ووظائف «أرتميس» و«ذيونيسوس» و«غورغو»، فإنني أبحث بالتالي عن المدينة وعن طرق سير عملها وأطرها الذهنية. إن حالة «غورغو»، كتعبير عن الآخر المطلق، لا تعتبر استثناء على هذا الصعيد. فقد استعمل اليونانيون سياسات مختلفة لجعل الموت يتحضّر ولإدخاله في الحياة الاجتماعية، فوضعوا شعائر المآتم وركّزوا على الخلود الممجّد في الذاكرة الجماعية بفضل الشعر الشفوي، كما ركزوا على تكريم الأبطال دينياً. لقد ابتكروا من أجل الأموات طريقة خاصة للاستمرار في الحياة مع العلم أنهم رحلوا دون رجعة، فهم حاضرون غائبون؛ ولقد خصّوا الأموات بنظام اجتماعي، وهو نظام أضفى أهمية كبرى على مدى الوجود الجماعي للمجموعة البشرية. ولكن في الوقت الذي كان فيه اليونانيون يحتوون الموتى كجماعة، فإنهم كانوا يعبّرون من خلال قناع «غورغو» عمّا يخبئه الموت عن العالم الآخر، نظراً لما يفعله الناس ويقولون عنه. فلا يستطيعون تجاه هذا «الآخر» إلا أن يصمتوا ويصابوا بالشلل، إذ إنهم فُتنوا ومُسخوا أحجاراً.

## الوهم المقدس والوهم الدنيوي:

### ب. كان:

لقد قاربتَ بين «غورغو» و«أرتميس» و«ذيونيسوس» بصفتهم آلهة ذوي أقنعة أو لهم علاقة بالأقنعة[1]. ولكن القناع شيء آخر مختلف عن الصورة البشرية، لأنه يشير أو يدعو إلى هذا الشكل أو ذاك من الاختلاف الذي يدجّنه التخيّل ويسمح باستعماله.

انطلاقاً من هذا، لقد ميّزت بين وظائف هؤلاء الآلهة واضعي الأقنعة. ولكي تقوم بذلك فقد استعدت التمييز الذي اقترحته منذ ربع قرن. فأنت من جهة تلاحظ وجود اختلاف أفقي كان الشباب اليوناني يكتشفه برعاية من «أرتميس» التي كانت وظيفتها تقوم على ربط شتى الجوانب الحيوانية بالحضارة. وتلاحظ من جهة أخرى وجود غيريات عمودية تجذب الفرد نحو الأسفل والمروّع والفوضوي (وهنا نلتقي «بغورغو»)،

١ ـ استعمل أحياناً كلمة «آلهة» وأربط بها الجمع العاقل، تجاوزاً وللتشخيص (المترجم).

أو نحو الأعلى بالانصهار الانخطافي في الالهي (وهنا نلتقي «بذيونيسوس»).

ولكن لم تعد تستعيد ما كنت قد أشرت إليه في كتابك «الأسطورة والتفكير عند الإغريق» حيث بدا لك أن الـ«هييروس» (المقدس في الدين الديني) يتعارض مع الـ«هوستيوس» (قداسة الممارسات الذيونيسية)، كما تتعارض الـ«صورفروسيني» (الحكمة) مع الـ«مانيا» (الجنون)، كما يتعارض أيضاً ضبط النفس في النظام الاجتماعي الديني مع الاستحواذ من قبل الإله الذي يلغي كل حواجز العالم المنظّم. لقد كتبتَ أن التجربة الذيونيسية تُظهر النظامَ السياسي الديني «كمجرد وهم، دون أية قيمة قيمة دينية»، وأن «التحرر من المقدس يتم إلى حد ما نحو الأسفل أي نحو الدنيوي، أو نحو الأعلى، بمعنى التماهي مع الإلهي».

لماذا لم تحافظ على هذا التوجه في بحثك، الذي كان يستطيع أن يضع التجارب المصنّعة تحت راية «غورغو» في منظور دنيوي؟ هل السبب هو الغموض الذي يعتور مقولة الدنيوي الذي هو دنيوي نسبةً لمقدّس مديني، مع أن هذه المقولة تبقى محصورة كلياً في أفق ديني؟ هل تعتقد بأنه لم يكن في اليونان العتيقة والقديمة أي مكان لعدم الإيمان أو للإيمان المختلف الذي ربما نظر إلى المعتقدات الرسمية الاجتماعية والدينية كنوع من أضغاث الأحلام والوهم؟

**فرنان:**

عندما وضعتُ كلاً من «ذيونيسوس» و«غورغو» على المحور العمودي نفسه كي أعارض بينهما معارضة الأعلى للأسفل ومعارضة الانصهار في الإلهي للاختلاط الفوضوي، لم أفكر بما سبق لي أن كتبت قبل عشرين سنة حول القيمة المزدوجة لـ«هوسيوس»، إذ تترجَم ـ نظراً للمقدس ـ كتحرر يتجه نحو الدنيوي أو كتحرر يتجه عكساً نحو الكلي التقديس في تماهي الإنسان بالإله. ولكنني عندما أنعمت النظر في الأمر، لم أجد أن الترسيميتين متطابقتان، بالرغم من توازيهما. ففي مجال «الهوستوس»، بدلاً من أن نظهر تعارضاً صريحاً بين الدنيوي والمقدس ـ وهما ميدانان تبدو القطيعة بينهما اليوم محسومة ـ نجد أن هناك درجات وأشكالاً متعددة للمقدس. إن المقدس المعروف بانتمائه الكلي للمجال الإلهي، والمتمثل بالهياكل وأدوات العبادة وتماثيل الآلهة والأوقاف التابعة لهم، يتعارض مع ما يستعمله البشر مباشرة وبكل حرية، لا لأن هذه الأدوات والتماثيل بحد ذاتها دنيوية، بل لأن البشر كانوا بها نظاميين مع الآلهة وأنهم يستعملونها بموجب الأسس الدينية الموضوعة. إن المقدسات تتعارض مع المحررات، كما

تتعارض الأشياء الخاصة حصراً بالآلهة مع الأشياء التي يتخلون عنها للبشر الفانين ليلبوا حاجات أهل العدل والتقوى، فالمحرر هو إذن ما ينجو من القيود الموضوعة لحماية المقدس ولفصله عن حياة البشر اليومية. وبهذا المعنى فإن المحرر يحدد تماماً ما حُرِّر من «مكرس» خاص بالآلهة. ولكن كلمة «هوسيوس» لها أيضاً معنى آخر. ففي أوساط الملل والدين الذيونيسي، قد تدل على تلك الحالة الاستثنائية من القداسة التي تتيح الوصول إلى ممارسات تقشفية خاصة أو إلى عمليات انخطاف روحي جماعي تضفي على ممارسيها امتيازاً مؤقتاً أو مستمراً فيتحولون إلى بشر إلهيين «أنقياء» أو «هاغنوس (والجمع: هاغني» (أي الأولياء الصالحون).

وما إن يزول هذا الشكل من الحدود بين البشر والآلهة، حسبما تعبّر عنه كلمة «هييروس» (المقدس)، حتى يظهر النظام الثقافي كله لديانة مدينية ساعياً إلى الحفاظ الدقيق على المسافة الفاصلة بين الفانين والخالدين وإلى فرض احترام هذا الفصل الجذري، حتى يراه كل من اختبر الانصهار بالإلهي دون قيمة دينية حقيقية. وفي نظر الإنسان الإلهي المقدس والنقي يتم التحرر من المقدس ـ بالمعنى الشائع للكلمة ـ عندما يصبح متجاوَزاً من الأعلى، وليس من خلال الفرار منه من الأسفل، وعندما يميل إلى الاستعداد الحر لما يتركه الآلهة للبشر من نصيب.

ليس «لغورغو» أي مكان في هذه الترسيمة. فتفاعلها مع «ذيونيسوس» لا يدخل في نطاق «الدنيوي البحت» إذ يجيب على «الكامل القداسة»، لأنهما كليهما يُفلتان معاً من متطلبات «المقدس» العادي. في علاقة «غورغو» بالإله «ذيونيسوس» ـ وهي الأشد فظاعة والأوفر رقة، علاقة تدنسك وتدمرك تارة وتنقذك وتطهرك طوراً ـ تعبّر عن جانب آخر من المقدس، ألا وهو المقدس «الحرام» بشقيه اللذين تعبّر عنهما الثنائية «آغوس» (الصراع) و«هاغوس» (الذنب والتكفير)، وهو مقدس كامل النقاء وكامل الابتعاد عن الحياة البشرية بحيث يظهر مريعاً ومرعباً[1]، فكل اتصال بها إما أن يسلمك للدناسة التي لاتمحى، وإما أن ينتزعك من الوضع البشري. فالموت مقدس بهذا المعنى. إن «بروسيفونا»[2] هي إلهة مقدسة طاهرة، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يتصل بها ويقترب منها، وهي ملكة عالم الجحيم، دون أن يفقد حياته فوراً. فتبقى «غورغو» إذن داخل أفق ديني، ولا أعتقد بعامة أن الأقدمين قد نظروا إلى الموت من

١ ـ شرح الكلمات اليونانية هنا من المترجم.

٢ ـ هي ابنة زيوس من ذيميتير، تزوّجها هاديس، إله الجحيم، فأصبحت ملكة الجحيم. وارتبطت صورتها بالرعب والهلع الذي تثيره في روع الناس (المترجم).

منظور دنيوي، حتى ولو اعتبر معظم الناس أن النفس الخالدة لا تبقى على قيد الحياة.

هل يعني هذا أنه لم يكن أي مكان لعدم الإيمان؟ للإجابة على هذا السؤال، يجب أن نتفق حول معنى كلمة «إيمان». فوضع الإيمان ليس واحداً في الديانات العقائدية التي تستطيع أن تصنف بعض الناس إلى هراطقة وزنادقة ولا أدريين وملحدين، وفي العبادات التي لا يحتوي فيها مفهوم الإلهي على أي قانون إيمان إلزامي؛ فتترك عندئذ هامشاً كبيراً من التفسير لمبادرة كل فرد، ليواجه تراثاً أسطورياً متنوعاً ورجراجاً.

لايعني عدم الإيمان ابتعاداً عما يؤمن به الناس، بل رفضاً أو إخلالاً بما يعملون وبطريقة تأديتهم الشعائر. والحال أن ممارسة العبادة تنخرط في الحياة المدينية، وأن إهمالها بالنسبة لليوناني يعني الانقطاع عن الذات، شأنه في ذلك شأن من فقد التكلم بلغته ولم يعد يعيش كمواطن حر. وفي هذا الصدد كان كثيرون يرفضون قصصاً كثيرة وردت في الأساطير ويعتبرونها من نسج الخيال. واستطاع أكثر الناس تمتعاً بالحس النقدي أن يؤكدوا، كما فعل «بروتاغوراس»، ودون أن يُعتبر من الملاحدة، أن الإنسان لا يستطيع أن يقول شيئاً عن الآلهة ولا أن يعرف من هم. إن عدم الإيمان والإلحاد يشكلان الجانب الآخر من الأديان التي تعطي المضمون الثقافي للإيمان مرتبة الحقيقة المطلقة التي لا يستطيع المرء لانقدها ولا اخضاعها للمناقشة، وذلك لأن هذه الأديان ترتكز على عقائد.

## غورغو/ فاوفو، أو غورغو والجنس:

### ب. كان:

إن مقاربتك للبعد الجنسي «للغورغو» تفرض انتباهاً مركّزاً، لأنك تُبرز هذا البعد في شبكة من المتشابهات والمتناقضات الجلية من جهة، والمقترحة فقط من جهة أخرى.

لقد أظهرت أولاً الاتفاق السري وأشكال «التواطؤ» بين «غورغو» و«السيلينات» أو «الساتيرات»[1]، كما أظهرت أوجه التشابه و«التعاطف» بين هؤلاء الأشخاص، على التوالي، مع جنس الأنثى وجنس الذكر. هنا أدخلت شخصية «فاوفو» الفاجرة التي وضعت حداً لحزن «ذيميتير»، كما تقول النصوص. وتشهد بذلك تماثيلها الصغيرة

١ ـ الساتير: كائن خرافي يعيش في الغابات، وله راس بشري بقرنين ولحية، وجسمه جسم حصان أو تيس، واشتهر بفحولته الخارقة وخداعه للآلهات والنساء ليضاجعهن، وسميت الساتيرات المسنّات بالسيلينات (المترجم).

الغربية. إن «الجنس الذي أصبح قناعاً» قد يكون بعداً من أبعاد «غورغو» و«فاوفو» أيضاً. وهكذا تشغل «غورغو» من الجانب الأنثوي وظيفة تشبه وظيفة «الساتيرات» من الجانب الذكري، فهي تمثل ماهو مرعب ومبتذل في الجنس وهو مايثير القلق على أي حال.

إن هذا التناظر بين «غورغو» و«الساتيرات» لدقيق الفهم. ففي الظاهر يبدو أنه تناظر وظيفي، إذ يمثل الجنس بكل مافيه من مسخرة ومن رعب ومراوغة بين قطبي الذكورة والأنوثة المتعارضين. ولكن لماذا نجد في كل النصوص التي تتكلم عن «فاوفو» هذا الامتياز الذي أضفيتَه على كتاب «الإيمائيات» الذي اعتبر فيه مؤلفُه «هيروندا س»[1] أن كلمة «فاوفون» المذكّرة تعني المخايل القضيبي الجلدي؟ وبذلك، ألا يتضمن عرضك هذا فكرة التداخل بين «غورغو» و«الساتيرات»، فانتقلت من شخصية «فاوفو» كاسم علم إلى كلمة «فاوفون»[2] إلى الإحليل الذي يمثله كلاهما ويعبّر عن نقص مقلق وعن استمرار وهمي ومضحك؟

يدفعني هذا إلى أن أسألك لماذا جعل بعضهم من «فاوفو» شخصية ذكرية؟ وبناء عليه، هل تستطيع أن تحدّد لماذا نظر الإغريق إلى «فاوفو» كمحرِرة؟ هل كانت «فاوفو» - ومن ثم ذيميتير - امرأة كشفت عن جنسها بكل فحشه؟

## ج. ب. فرنان:

أيّاً كانت العلاقة بين فاوفو والفاوفون - وهي علاقة أقرها أنا ويرفضها آخرون - فإنني لا أعتقد أن كشف فاوفو عن عورتها بحركات إيمائية لتضحك ذيميتير يدل على «افتقارها المقلق» للإحليل. لماذا؟ لأنني لم أجد نصاً واحداً من هذه النصوص يذهب هذا المذهب ويبّرر التفسير القائل بأن فاوفو هي شخصية إحليلية. لقد نشر «موريس أوليندر» في الملف الوافي المكرس لفاوفو دراسة مستفيضة تفيد أن هذه الفرضية صحيحة، إن أخذنا بعين الاعتبار النصوص اليونانية واللاتينية[3].

أكان هناك عضو ذكري أم لا، ما الذي «يحرّر» عندما تكشف «فاوفو» عن عضوها

١ - شاعر يوناني من القرن الثالث قبل الميلاد اشتهر بقصائده «الإيمائيات» التي كتبها على البحر الاسكندري الطويل. وتعبّر هذه القصائد التي عُثر على معظمها في أواخر القرن التاسع عشر (١٨٨٩) عن الحياة اليومية وهمومها (المترجم).

٢ - فاوفون تعني المخايل الاحليلي، وهو كناية عن تماثيل بشرية لها شكل إحليل، كما ورد في مقالة موريس أوليندر التي سيستشهد بها فرنان (المترجم).

٣ - Revue de L'Histoire des religions. 1985. voir également son livre à paraître sur Baubo. p. 3 - 55,

الأنثوي؟ هنا تطرح مشكلة الضحك الشعائري. إن كشف العورة يدل على انتهاك المحرّم. ولكن ظروف الانتهاك هنا مختلفة، فبدل أن تجر العواقب الوخيمة، نرى أنها تتفادى الخطر وتوقف القلق؛ فهي فعلاً «تقلّص» الفوضى في حين أنها تثيرها، وتشبه في ذلك البهلول الشعائري الذي، بدل أن تزعزع كلماته الفاحشة والفاضحة وشتائمه التي يقذف بها الملك، بدل أن تزعزع النظام والملك والسلطة المطلقة فإنها تعزّزها. والسبب في ذلك أن البهلول هو شخصية هامشية وخارجة على المجتمع. فعندما يقول حقيقة يستحسن ألا تقال، فإنه يكسب على جميع الأصعدة، ذلك أنه يقول الحقيقة، ولكن دون أن تشكل عبئاً اجتماعياً ودون أن تترك أي أثر. وهذا ماحصل تقريباً «لفاوفو». لقد أظهرها التراث امرأة عجوزاً ومربية تطلق الكلام على عواهنه. فتتكلم عن كل شيء دون طائل، ولا تتفوه بما يفيد لأنها تخرّف. لقد قالت لي «ايلينا كاسان» إن العورة التي تبرزها هذه العجوز الشمطاء ـ بدلاً من سترها ـ لم تعد صالحة لأي شيء، لا للإنجاب ولا للمضاجعة، فهذه العورة المكشوفة هي للسخرية والتهريج.

هذه هي إحدى القراءات التي حاولت القيام بها. أنا أقر بأن هناك قراءات أخرى ممكنة. وليست بالضرورة متعارضة مع قراءتي. ذلك أن هذا النوع من القصص يتضمن عدة معان وعدة مستويات من التفسير. إن عجيزة «فاوفو» تثير معاني عديدة.

## مفعول الشَّعر المسترسل:

### ب. كان:

إن حث المحللين النفسيين إلى اعادة النظر في التفسير الذي اعتادوه «للميدوزا»، ليس جانباً يستهان به في كتابك، فعندما تكلم «فرويد» عن ذلك عام ١٩٢٢، اقتصر في كلامه على جانب الرعب الذي يلازم عُقدة الخصاء. وهذا مادفعه إلى تركيز مقاربته على قطع رقبة «الميدوزا» الذي تمرّ أنت عليه في كتابك مرور الكرام، وذلك لأنك تربطها بأسطورة «بيرسيوس»[1]. يضاف إلى ذلك أن فرويد قد ركز على الجانب الأفعواني لشعر «الميدوزا» مضفياً عليه رموزاً إحليلية تخفف من هول عقدة الخصاء، ولكنه مع ذلك يرى في جمهرة الأفاعي قراءة للأسطورة تصبّ في عقدة الخصاء.

لم تعالج أنت عقدة الخصاء بحد ذاتها في كتابك. ولكن لايبدو أننا نجور على

١ ـ هو ابن من أبناء زوس، لبس خوذة الإخفاء التي استعارها من هاديس وانتعل نعلاً مجنحاً، فتمكن من حزّ رقبة الميدوزا (المترجم).

نصك إذ تقول إن موضوع الخصاء يحتل بجدارة مكاناً متميزاً عندك، وذلك عندما تكلمت عن علاقات «غورغو» «بالاستئصال». ومن المهم أنك ميزتَ بين زمنين مختلفين في بحثك.

في البداية تكلمتَ عن السياق الحربي الذي خاض غماره وجه «غورغو»، فجنون الحرب لدى المقاتل والرعب الذي يثيره يرتبطان جزئياً بمفعول ضفائر الشعر، كما تقول. من خلال هذه الضفائر يقترب المحارب من الحيوانية، حيوانية الثعابين والخيول، لأن لدغات الثعابين مرعبة إذ قد تنقل ضحاياها إلى عالم الأموات. فالضفيرة الأفعوانية أو العروف الخيلية هي غورغونية مخيفة، أي أنها تدل على رحلة إلى عالم الرعب.

في مكان آخر من كتابك، أراك تعطي مصير الضفائر معنى قد يوحي بالخصاء. وتذكر بأن العادة في اسبرطة كانت تقضي بحلق شعر رأس العروس الشابة. وفي هذا الصدد كتبت تقول: «يقتلعون منها بقايا الذكورة والروح الحربية فيها، أي أنهم يقتلعون منها أنوثتها، (...). وكانوا يتفادون أن يدخلوا وجه غورغو إلى بيوتهم تحت قناع العروس».

يضاف إلى ذلك أن «فرويد» ركز في تفسيره على وجود الجنسية المثلية القوية في الحضارة اليونانية. وهذا يوضح منطقياً، حسب رأيه، أن التصور الكامل للرعب كان يتمثل عند اليونانيين بالخصاء الأنثوي. ومن اللافت أنك في دراستك لا تدع شيئاً يظهر ويشير إلى أنك تجد علاقة بين «غورغو» والجنسية المثلية.

هل تستطيع الافصاح عن رأيك في التفسير الفرويدي لهذه الأسطورة، لأنه يختلف جداً عن تفسيرك. لقد أبدى «فرويد» في نهاية نصه التحفظ التالي: لا نستطيع أن نأخذ على محمل الجد تفسيرها إلا انطلاقاً من تاريخ الرمز الذي تمثله «الميدوزا» في الأساطير اليونانية، ولكن هذا التاريخ لم يُكتب. انطلاقاً من هذا المثال، كيف برأيك يستطيع المؤرخ وعالم الإناسة أن ينفصلا عن المحلل النفسي، وكيف وأين يستطيع ثلاثتهم أن يلتقوا؟

**فرنان:**

في الحقيقة أن موضوع الخصاء لم يفرض نفسه عليّ إطلاقاً خلال بحثي. إن «غورغو» هي رأس ووجه و«بروسوبون» (محيّا). وتفسر أسطورة «برسيوس» لماذا تكمن هذه القوة العاتية في رأس البسيط، كما عند آلهات الانتقام «براكسيذيكي».

فبعد أن حزّ البطل رأس «الميدوزا» قام بسرقته واستخدمه لمسخ أعدائه حجارة ثم

سلّمه في آخر الأمر للإلهة «أثينا» التي جعلت منه أداة للموت فوق ترسها. ولكن لايبدو لي أن قطع الرأس يعادل الخصاء. فالرأس يختلف عن الذنَب. أعرف أن الثعابين تنتصب فوق هذا الرأس. ولكن القيم الرمزية للثعبان، أي القيم الشيطانية والجهنمية، لا يمكن اختزالها إلى إحليل. وبعامة عندما كان اليونانيون يريدون في تخيلهم أن يتكلموا مجازاً عن الإحليل، فإنهم لم يلجأوا إلى صورة الثعبان بل إلى الطائر ـ الفالوسي.

ومع ذلك ألم أتكلم (بشكل عرضي ولا شعوري) عن الخصاء؟ أولاً عندما ركزت على «الأثار التي تركتها الضفائر» في الحركات الايمائية التي تظهر على وجه المحارب الفحل، مما يثير الرعب في صفوف الأعداء أثناء القتال؟ ومن ثم عندما ذكرت أن حلق رأس العروس الشابة في يوم زفافها وتجريدها من الضفائر المتهدلة على رؤوس العذارى، فلأن الإغريق حاولوا بذلك أن يستأصلوا من أنوثتها كل عنصر ذكري أو حربي. أليست هذه طريقة استعملتها للاعتراف بالنقاط الأربع التالية، دون علم أو إرادة مني؟ وهي:

١ ـ أن الشعر الطويل المتهدل يدل على الفحولة الزائدة وعلى الإحليل.

٢ ـ أن قص الشعر يدل على التأنيث من خلال استئصال الرجولة، أي من خلال الخصاء.

٣ ـ إن أكثر الأفاعي المخيفة في شعر «الميدوزا» تدل على العدوانية الإحليلية.

٤ ـ أن قطع رأس «الميدوزا» يعني إخصاء الوحش الأنثوي.

إذا طُرح علي السؤال بهذه الصيغة البسيطة والحادة فإن جوابي لن يقل عنه حدة، وهو: كلا. والأسباب التي أستطيع تقديمها للتعبير عن تحفظي الكبير على هذه السلسلة من المطابقات قد تجيب على مشكلة أعم من التي طرحتها حول مايميّز عالم الإناسة المؤرخ عن المحلل النفسي في مقاربتهما للأعمال الثقافية. ذلك أن المحلل النفسي يفكر في نموذج ما، اقتبسه من تأهيله وممارسته لمهنته، وكذلك الأمر بالنسبة لعالم الإناسة، ولكنه بسبب مهنته يرتاب، لأنه في عمله حصل على قناعة تقول إن هناك علاقة نسبية بين الظواهر الثقافية وإن كل حضارة لها موقعها في الزمان والمكان تتضمن ملامح خاصة لا تسمح بأن تُدمج بالحضارة التي نعيشها ونجدها شبه طبيعية. ولذا فإنه يرتاب من كافة أشكال التفسير الرمزي المباشر والعام. فبدل أن يطبق هذه النماذج الرمزية التي ينظر إليها كما لو كانت نماذج أصلية، نراه يلجأ كل مرة إلى نموذج تفسيري، فيجمع الملامح المختلفة لمادة الوثائقية فيربطها ببعضها وفق تصور معين يجد فيه كل إنسان مكانه وينسجم مع مجموعة من الدلالات.

لنستعيد الآن النقاط الأربع الآنفة الذكر:

١ ـ لامعنى لأثر الضفائر إلا إذا وضع في سياقه، إذ يرتبط أثناء الحرب بالتكشير وتحريك اليدين وببريق الأسلحة وقعقعة المحاربين. وتعبر جميع هذه الحركات الايمائية الحربية عن الـ«ليسّا»، أي الغيظ المستشيط الذي يسيطر على بعض المحاربين فيثير منظرهم الرعب عند الأعداء. وما يظهر هنا ليس الرجولة أو الجنس الذكري بعامة، بل ذلك التصرف الذكري الخاص بالمقاتل الذي تستحوذ عليه قوة الموت فتجعله يشبه الذئب أو الكلب المسعور. في هذا السعار الجنوني والقاتل لدى المحارب، لا يحتل الإحليل مركز الصدارة، كما أنه لايقدم المفتاح الذي يمكننا من فهم مكان ومعنى هذا الوجه المشوه بالحنق في ساحة الوغى (حتى إذا حصل وظهر جزئياً في أحد النصوص والصور الموازبة، كما أظهرت ذلك في دراسة أخرى تكلمت فيها عن التقاطعات التي تتجلى أحياناً في المنافسة الغرامية والقتال الحربي). ويبقى هذا البعد ضعيفاً، إذا ماقورن بالمواضيع الأساسية التي تتكلم عن «الرعب» و«الهول» و«الموت»، والتي لها مدى أوسع ولايشكل الجنس فيها إلا حلقة من حلقاتها. فأنا لا أستطيع أن أحدد آثار الضفائر والرجولة والإحليل دون تشويه للأحداث وتفقير لها.

٢ ـ عندما كانوا يجزون ضفائر العروس الشابة، أفلا يعتبر هذا شكلاً من أشكال الخصاء؟ في البداية كان الاسبرطيون يفعلون ذلك. ولكي نفهم تلك العادة يجب أن نضعها في سياق المؤسسات الاسبرطية. لكي ينتقل الفتيان إلى سن البلوغ فإنهم يُجمعون حسب أعمارهم ويخضعون لاختبارات تدريبية تدعى الـ«أغوغي»[1]، فيحلق شعرهم وتتسخ أجسامهم ويرتدون الملابس الرثة ويمشون حفاة. وبهذا الشكل يحافظون على مظهرهم الخارجي الذي يدل على وضعهم كفتيان أو كأشخاص يشبهون العبيد. ولكي يتم تمييزهم عن «المتساوين» أي الإسبرطيين الأقحاح، كانوا يضطرون إلى ارتداء ثياب العبيد التي لاتحاك لأنها مصنوعة من جلود الحيوانات، وإلى اعتمار قبعات خاصة تدل على أنهم من درجة أدنى ولا يعتبرون من المدينة. أما المواطنون البالغون فكانوا يطلقون شعورهم ـ على عكس الشبان الحليقين ـ ولا يلبسون القبعات، خلافاً للعبيد الملزمين بوضع القبعات. ومن جهة أخرى كان المواطنون الاسبرطيون الذين تسربلوا بالعار لهربهم من المعركة يجرّدون من حقوقهم المدنية فيصنفون في فئة «الرعديدين» المحتقرة. وعلى غرار الفتيان والعبيد، كان عليهم أن يظهروا بمظهر غير لائق ووسخ وأن يرتدوا ثياباً داكنة ومرقعة؛ وإلى جانب ذلك كانوا يرغمون على حلاقة نصف لحاهم، فيبدون بوجه نصفه ملتح ونصفه حليق؛ وكان هذا يبعدهم عن المواطنين البالغين الحليقين وعن الشيوخ الملتحين، فيبرزون من خلال هذا اللا

١ ـ النقل والتسوق والتربية (المترجم).

تناسق المضحك وضعهم «كمواطنين دون أن يكونوا مواطنين» وما يتضمنه من خلل وعرج.

وبالنسبة طبعاً لهذا الكم المتماسك من العلامات الاجتماعية المتعددة المعاني والمتركزة على فئة المكارم «تيمي»، أي مراتب الشرف الخاصة بالمتساوين وحدهم (من ذكور وبالغين ومواطنين)، ينبغي أن نتساءل عن عادة حلق شعر العروس الشابة، في الطفولة الأولى لا تتميز البنات عن الصبيان بوضوح، إذ تبقى حدود الجنس بينهم غير واضحة. وكان الترويض يهدف إلى تربية هؤلاء الصغار تربية مستقيمة إلى أن يتحمل كل جنس أعباءه الخاصة به والتي تميّزه عن الجنس الآخر، وذلك وفقاً للأنماط الاجتماعية. وكان الفتيان في مرحلة «الاغوغي» حليقي الشعر، أما البنات فكان شعرهن طليقاً ومتهدلاً. وعلى عكس البنات، لم يكن هذا يعني ـ بالنسبة للفتيان ـ خصاء رمزياً، كذلك فإن لحى الرعديدين نصف الحليقة لم تكن تدل على نصف خصاء. فالرأس الحليق عند الفتيان يدل على أن وضعهم مازال هامشياً وعلى أنهم في منزلة وسطى بين العبيد والاسبرطيين الذين يتمتعون بحقوق كاملة. والشعور الطويلة عند الفتيات تدل على أن هذه «المُهرات» مازلن بريّات وأنهن لم يطورن ذلك الاختلاف الذي تخفيه الفتاة في سرها طالما أن فرض نير الزوجية لم يمنحها، بعد ترويضها، هويتها الاجتماعية «كستّ بيت».

عندما يجزّ شعر العروس في يوم زفافها:

أ) تميّز عن حالتها السابقة كعذراء «بارثينوس» بريّة ذات شعر مسترسل.

ب) وتميّز في ذات الوقت عن زوجها الذي لم يكن شعره يقصر عن شعرها قبل زواجهما.

جـ) وربما عندما تنتعل أحذية الرجال أثناء جزّ شعرها، كان ذلك خلطاً رمزياً للحدود بين الجنسين التي ستكون بالزواج منفصلة ومتقاربة في آن؛ أي أنها لم تعد مختلطة كما كان الحال في الطفولة الأولى، ولم تعد منذورة للفصل الصريح كما كان الحال بالنسبة للعذراء، كما أنها لم تعد تخضع لفوضى العنف الجنسي والخطف والعلاقات الجنسية التي تخضع للمصادفة. منذئذ سيبتعد الجنسان ابتعاداً كافياً واحدهما عن الآخر.

د) تدفعني الطريقة التي أتبعها في تحليلي، وتدفعني مجمل الأحداث التي أجمعها في الحقل التفسيري الواحد محاولاً فهم الملامح المتعددة لوجه «غورغو»، تدفعني إلى استبعاد المعنى الإحليلي لشعر «الميدوزا» الأفعواني، بسبب عدم دلالتها في السياق.

هـ) لجميع هذه الأسباب أستبعد أيضاً، كما ذكرت سابقاً، الدمج بين قطع رأس «الميدوزا» والخصاء المقنّع.

أيجب، في هذه الظروف، أن أشرح لماذا لا أجد أية علاقة مباشرة بين الجنسية المثلية وبين شخصية «غورغو». لا أرى أي دافع يلزمني بذلك في أجزاء بحثي. وكعالم إناسة بخاصة، لا أجد أن هناك تصنيفاً عاماً للجنسية المثلية. المجتمع اليوناني هو مجتمع «ذكوري»، ولكن ذكوريته تختلف عن ذكورية مجتمعنا، وحظيت الغلمانية فيه بملامح خاصة أوضحتها كتب كثيرة صدرت مؤخراً (وبخاصة كتب «ك. ج. دوفر» و«ب. سيرجان»)، وحلّل «ميشيل فوكو» ظروفها وسماتها الأساسية وتوجهاتها موضحاً كيف ترتبط الغلمانية بالمفهوم اليوناني للعشق الجنسي، فجعل منها مشكلة. وأحيل القارىء إلى الفصل الرابع من كتاب «الاستمتاع»، فلا أجد أي شيء أضيفه إليه.

في نهاية هذه الاعتبارات المستفيضة، قد نفهم بوضوح أكبر أن المسافة بين عالم الإناسة والمحلل النفسي تعود إلى أن الأول، في معالجته للمسائل الثقافية، يفسح مجالاً للسياق الاجتماعي والبعد التاريخي.

### الغرابة المقلقة:

### ب. كان:

في معرض حديثك عن الغرابة المقلقة وضعتَ الآثار التي أحدثها قناع «غورغو». وفي هذه المقاطع البالغة التأثير في كتابك، تدفع إلى إنعام النظر في مايمكن أن تفعله الغرابة المقلقة في الثقافة اليونانية حيث أن الهلع الذي يسببه الأموات لم يكن مكبوتاً أو مسيطراً عليه كما هو الحال بالنسبة لنا اليوم.

ولكنك تذهب أبعد من ذلك بكثير عندما تستخلص ما أعتقده اليونانيون حول ظاهرة النظر عند «غورغو»، وعندما تقول: ليست العلاقة بالأموات بل بالموت هي التي كانت تضفي طابع المأساة على هذه المواجهة. إن «غورغو» هي تجسيد وتصوير الاختلاف العميق الذي يجابهه البشر؛ وتقترح عبارة تعرب تماماً عما تقصده إذ تقول: «يرتسم الموت مختلفاً عن كل ما يمكن أن يقال عنه». ومن هذا المنظور يتجلى تجلياً كبيراً الهدف الصريح الذي رسمته في كتابك «الموت في العينين» إذ قلت: «يجب علينا أن نفهم هؤلاء الآخرين الذين هم قدماء الإغريق وأن نفهم أنفسنا أيضاً».

تذكُر أن «غورغو» هي قوة موت عاتية يبتعد عنها الإنسان ولكنه لا يعتم أن يلتقي بها. يتم

اللقاء «بغورغو» عبر قناع لا يضعه الإنسان وإنما ينظر إليك وبعينيك نوعاً ما؛ لأنك تواجهها من خلال مشاهدتك القناع. ويقوم أحد أبعاد هذه المواجهة على إبراز جدلية الأنا وصنو هذه الأنا، وهي جدلية حاملة للموت إذ تتجسد فيها قوة موت عاتية يحملها الإنسان في داخله.

هذا يحتاج إلى بعض التوضيحات حول النظر وعلاقته بالموت. فالنظر يمر من خلال الإدراك البصري ولكنه قد يتجاوزه. ويشبه النظر تلك المؤسسة التي يظهر فيها بامتياز نوع التوازن الذي قد يستخدم ما بين الحياة والموت، داخل كل إنسان.

**فرنان:**

إن الأسئلة التي تطرحها حول المواجهة وتبادل النظرات والموت والفرد وصنوه تشغل حيّزاً أساسياً من تفكيري لم يخفَ عليك. إلى جانب الدراسة التي تشير إليها (وهي «صور الأقنعة في اليونان القديمة»)، عالجتُ هذه المسائل في المحاضرات التي ألقيتها في «الكوليج دي فرانس» (والتي صدرت في حوليات الكوليج عام ١٩٧٩ - ١٩٨٠) وفي مقالة عنوانها «الفرد في المدينة»[١]. لا أستطيع في اطار جوابي أن أعالج بشكل مقبول هذه المسائل. ولكنني سأتوقف فقط عند محورين أساسيين. ويتعلق الأول بالتصور اليوناني للرؤية والعين والنظر. لقد كتب أفلاطون في كتابه «ألكيفياذيس» (الصفحتان ١٣٢ و١٣٣): «عندما ننظر إلى عين شخص أمامنا، ينعكس وجهنا في البؤبؤ «كوري»، كما ينعكس في مرآة[٢]. فمن ينظر إليها يرى صورته فيها، أي «الايذولون» أو المخايل أو الصنو. ـ هذا صحيح ـ وهكذا عندما تنظر عين إلى عين أخرى، وعندما تحدّق في الجزء الأهم فيها، أي الجزء المُبصر، فإنها ترى نفسها فيه»[٣]. فعندما ينبعث من عيني شعاع، كما تنبعث من الشمس أشعتها وينعكس في مركز عين الشخص الآخر، يرتد إلى المصدر الذي انطلق منه، أي إليّ أنا الرائي (والمستعلم والمستعرف) الذي أنقل نظري إلى بؤبؤ الآخر، وهو صورة عني أنا الرائي والعالِم، لأنني لم أعد أستطيع أن أبلغه داخل ذاتي أكثر مما تستطيع العين أن ترى نفسها. أرى نفسي ناظراً ومُشيَّأً في عين الآخر الذي يصوب نظره ويعكسني كما لو كنت أنظر في مرآة تعكسني أمام عينيّ.

١ ـ على الأرجح هو كتاب تكريمي وجماعي بعنوان:

L'Individu, la mort, l'amour, Paris, 1989, p. 211 - 232. (المترجم).

٢ ـ تعني كلمة «كوري» باليونانية: الفتاة والعذراء وبؤبؤ العين (المترجم).

٣ ـ من المعروف أن أفلاطون استخدم الأسلوب المسرحي الحواري في إنشاء كتبه، كما نرى في هذا المقطع الصغير (المترجم).

إن نظرية الرؤية هذه هي التي نظّمت المجال الذي ستتم فيه، بشكل متسق، العشقيّة الأفلاطونية والانجذاب بغورغو، فالزخم العشقي الذي ينتقل من العاشق إلى المعشوق كي ينعكس بالاتجاه المقلوب من المعشوق نحو العاشق، يسلك في ذهابه وإيابه الطريق المتقاطع للنظرات، فكلا الشريكين يكون مرآة للآخر الذي يرى في عين الشخص الذي يقابله انعكاساً مزدوجاً للذات يبصره. لقد كتب أفلاطون في كتابه «فيذرا» (ص ٢٥٥) قائلاً: «العاشق يعشق نفسه في عشيق كما في المرآة... ويحصل هكذا على حبّ معاكس يكون صورة معكوسة للحب». ولكن أفلاطون يعتبر أن ماأراه من نفسي في عين المحبوب، هو في النتيجة مايحبه فيّ، فلا يحب صورتي كفرد وإنما مايتجاوزها وما لا يستطيع أن تطرحه إلا بشكل منقوص، أعني بذلك «الجمال» وشكل «الجميل» بحد ذاته. هذا هو الموضوع الخاص للحب وهو مايتوخاه دائماً، شأنه في ذلك شأن العين التي، عندما تتبادل النظر، تبحث عن النور وعن الشمس اللذين تشابههما. وبالطريقة نفسها، عندما أنظر إلى «غورغو» وأحدّق في عينيها، أنظر إلى نفسي، أو بالأحرى فإنّ ما فيّ هو الآخر، أي مايتجاوزني، ليس نحو الأعلى ونحو شمس الجمال، وإنما نحو الأسفل نحو ليل الفوضى الذي يُعشي البصر، وهو الموت المحدق بي.

أما المحور الثاني فيتعلق بالفرد والأنا والشخص في بلاد اليونان قديماً. وبوجيز العبارة وسريعها أقول إن تجربة الذات لاتتجه نحو الداخل بل نحو الخارج. فيبحث الفرد عن نفسه ويجدها في الآخر، يجدها في تلك المرايا التي تشكل بالنسبة إليه أناه الأخرى، أي الأقارب والأولاد والأصدقاء. ويحدد الفرد موقعه في الأفعال التي تحققه وتنجزه وتنقله من القوة إلى الفعل (الـ«إنيرغيا»)[1]، مع أنه لايشعر بها أبداً. لا يوجد هنا أي استبطان، فالإنسان منفتح على الآخرين وينظر إلى نفسه موجّهاً بصره نحو الخارج. فوعيه لذاته ليس انعكاسياً وليس تقوقعاً على الذات وانشغالاً بها، ولكنه اكتشاف لعالم داخلي وحميمي ومعقد وسرّي، وهو عالم الأنا، إن هذا الوعي وعي وجودي. ويقول «برنار غرويتويزن» إن وعي الذات عند الاغريقي هو إدراك الـ«هو» وليس ادراك «الأنا».

### بمثابة خاتمة: تأنيث الموت:

**ب. كان:**

من منظور علم النفس التاريخي، هل نستطيع أن نقول، كما يشير كتابك إلى ذلك، إن

١ ـ الطاقة والنشاط والحركة (المترجم).

هذا التصور لعلاقات الموت والحياة كان موجوداً لدى الإغريق وماثلاً في علاقتهم «بغورغو»؟

لماذا يؤنّث اليونانيون الموت؟ يصبح هذا السؤال ملحاً عندما ننظر إلى «غورغو» من منظور آخر «يمثل وجه «غورغو» ويحتل داخل كل عين موقع البؤبؤ «كوري» الذي يعني الفتاة في اليونانية».

ماذا يهمّنا تأثيلياً في الثقافة اليونانية التي وصلتنا من خلال صور «غورغو»؟ ألا تعتقد أن هذه الثقافة تولي مكانة خاصة لقوة الموت العاتية الملازمة لكل إنسان؟ إن المكانة التي تعطى لها وتبلورها في أشكال ثقافية معينة تعتبرها الثقافات الأخرى كأضغاث أحلام، هل هما أحد أسرار هذه الثقافة التي تريد أن تضع حداً للتوحش؟

**فرنان:**

بدلاً من الحديث عن تأنيث الموت، أقول إن اليونانيين أنّثوا من خلال «غورغو» جانباً خاصاً من جوانب الموت، وهو الرعب الذي تثيره باختلافها الجذري. ولكن اليونانيين، عندما يتكلمون عن الموت يستعملون كلمة «ثاناتوس» وهي مذكرة. وبما أن صورة «ثاناتوس» لا تثير أي هلع فإنها تعبّر عن الجانب المؤسساتي والحضاري للموت، فيقترب «ثاناتوس» مما يسميه الإغريق «الموت الجميل» الذي يواجهه الأبطال في ساحات الوغى والذي يضمن لهم في الذاكرة الجماعية خلوداً مجيداً. وهناك أيضاً صور مؤنثة للموت؛ فإلى جانب صور القلق والرعب هناك صور سحر الإغواء وجاذبية ماهو مختلف وتجربة المجهول. لقد قلت: «لنميّز بين نقاط التقارب بين «ثاناتوس» و«ايروس» (الموت والرغبة العشقية)، ولنتبين بين صور الموت اليوناني الصور التي تقتبس من وجه المرأة والفتاة بخاصة قدرتها على الإغواء العجيب وسحر جمالها المقلق، يجب علينا أن نسلك مسالك أخرى». ولقد حاولت أن أتبعها في دراسة كتبتها بعنوان «الصور المؤنثة للموت في اليونان»[1].

يطيب لي أن أعترف بأنني لو لم أنتمِ إلى زمن وثقافة طبَعَهما التحليل النفسي، لما توغلت في اكتشاف المشاهد اليونانية التي تربط «ايروس» «بثاناتوس». ومن الواضح أنني غرفت من المخزون المشترك، ولا يصعب جداً على القارىء أن يجد في نصوصي أثراً لهذه الاقتباسات. ومع ذلك لا أعتقد أن التحليل النفسي يستطيع أن يقدّم نموذجاً في التفسير ذا قيمة عامة ويطبّق هنا أو هناك. إن هذه الطريقة في النظر إلى التحليل النفسي وتطبيقه هي ما أسميه «الوهم»، كما أن هناك طريقة وهمية لتطبيق الماركسية والنظر إليها.

□ □ □

١ ـ المرجع السابق ص ١٣٤.

# العقل وأشكال التعقل عن الإغريق

# العقل في الأمس واليوم

في ما يتعلق بالعقل المعاصر، ماذا يستطيع أن يقوله رجل اهتم خصوصاً بالحضارة الإغريقية وتساءل - في مجال العقل - عن أصوله البعيدة أكثر مما درس الأشكال التي يتخذها العقل اليوم؟

أرى أن هذه العودة إلى المنابع ليست ربما سُدى كاملاً بالنسبة لعقلانية جديدة منتصرة في الرياضيات والفيزياء المعاصرتين وتثبّت أقدامها في أشكال التطور التي تحقّقها العلوم الإنسانية الناشئة. وقد تتضمن هذه العودة ثلاثة مستويات في المعلومات.

ماذا نفعل عندما نتساءل عن أصول العقل الإغريقي، وعندما نتساءل عن الظروف الاجتماعية والنفسيّة التي أتاحت ظهور شكل جديد من أشكال التفكير، في بقعة صغيرة من آسيا الصغرى التي قطنها عدد من المستعمرين الأغارقة؟ يحقّ لنا أن نطلق على هذا التفكير صفة العقلانية، إذ مثل انقطاعاً حاسماً عن ذلك الشكل الأسطوري التخيلي الذي كان يمثّل ربّما الشكل الأكثر انتشاراً في الفكر البشري. ما نفعله هو أن نسأل العقل نفسه عن سبب وضعه الذي هو عليه. ولكي نفهم طبيعة التفكير العقلاني ووظيفته، يجب علينا أن نصوّب إلى حدّ ما أسلحة هذا التفكير نحو ذاته. وسنخضعه لشروط استقصاء عقلي نقوم به وسنطبق عليه القواعد التي توصلت فعلاً إليها - وبشق النفس - الاختصاصات العلمية، لاسيما منها التاريخ، وذلك باسم العقل وبإشرافه.

يتضمن هذا المسعى نتائج حاسمة. ونستطيع القول حالاً إن الهدف من هذا المسعى بالذات يقوّض أحد مفاهيم «العقل» الثابتة والخالدة والمطلقة التي تهيمن برأيي على كثير من الحلقات «العقلانية». وطاب لرجال الثورة الفرنسية أن يصوروا العقل كإلهة تنير درب البشرية وتقشع غياهب الجهل أو أطياف الخرافة الدينية أو أوهام المشاعر.

فما إن يتساءل المرء عن الظروف التي جعلت العقل ينشأ، حتى يؤكد أن العقل لم يعد قادراً على أن يكون هذه الإلهة، ولا أن يستطيع حتى الظهور كقيمة مطلقة جهلها

البشر طويلاً وتجسّدت ذات يوم إبان القرن السادس ق.م، في شعب مختار - هو الشعب الإغريقي - تجسداً خارقاً، كما تجسد الروح القدس تماماً بعد ستة قرون وبشكل عجائبي في شعب آخر مختار هو الشعب العبراني.

عندما نسائل العقل عن أصوله، نُدخل العقل ثانيةً في التاريخ؛ وبالتالي فإننا نعامله فوراً كظاهرةٍ بشرية، نسبيةٍ إذن، وخاضعةٍ لظروف تاريخية محددة تتغير مع تغير هذه الظروف.

وننتقل من لاهوت العقل، أو على الأقل من ماورائيته، إلى شيء مغاير هو تاريخ أشكال التفكير العقلاني في تنوعها واختلافها وتحوّلاتها العميقة إلى حدّ ما. وما يسميه المؤرخ عقلاً هو أنماط محددة من التفكير والانضباط الذهني والتقنيات العقلية المتعلقة بعدد من المجالات الخاصة بالتجربة والمعرفة. وهي أشكال مختلفة من البرهنة والإثبات والدحض، وهي أنماط خاصة باستقصاء الأحداث وسوق الحجة والبراهين، وهي أنماط مختلفة من التحقّق التجريبي.

وتختلف بالطبع تقنيات التفكير هذه حسب المجالات التي تطبق عليها. وتختلف عندما تستعمل اللغة العادية كما هو الحال في المنطق الأسطوري، أو عندما تلجأ إلى منظومات من العلامات غير اللغوية، كما هو الحال في الرياضيات. وترتبط أيضاً أشكال التفكير هذه بالمستوى التقني لتطور العلم وبتشكيلة الوسائل العلمية التي هي بمثابة نظريات تتجسد في أشكال الواقع المادي والاقتصادي للمجتمعات البشرية. إذن لن نستطيع من بعد أن نفترض وجود عقلٍ يتجاوز مجرى التاريخ ويسيطر من الخارج على تطور العلوم كله وكأنه يسيطر من علٍ ويثبّت توجه الحركة العلمية توجهاً نهائياً انطلاقاً من مبادىء عقلانية قبليّة ومحددة. ويظهر العقل ملازماً للتاريخ البشري بكل مستوياته، فلا نستطيع فصله عن الجهود التي بذلها الإنسان دون انقطاع وجدّد فيها كي يفهم العالم والطبيعة والبيئة البشرية. ويصنع العقل ذاته ويحوّلها، صانعاً الأدوات التقنية والوسائل الذهنية لكي يفهم الأشياء. وفي الوقت نفسه يبني العقل ذاته ويقوم باعداد شتى ميادين المعرفة العلمية. وقد أثبتت المعرفية الحديثة بالدليل القاطع أننا لا نستطيع في أي مجال من مجالات العلم أن نفصل بين أشكال التفكير وأدواته ولغته والأشياء التي يطبّق عليها أخيراً هذا التفكير. ولكي يصبح أحد مجالات الواقع مادة للعلم، لابد من أن يعبَّر عنه بلغة ملائمة ولابد بالتالي من انشاء نظام ملائم من الإشارات يتم تعديله باستمرار. وتنسجم هذه الاشارات وعدداً من العمليات الذهنية؛ فيخضع مجمل هذه العمليات لمبادىء توجيهية ولمجموعة من القواعد تكون بمثابة

منطق للنظام. وكلما تدم علم من العلوم وتوسع مجاله وأثْرت مادته، كلما تحولت لغة هذا العلم لتتيح الفرصة لعمليات جديدة؛ وتُتّهم المبادىء التوجيهية نفسها فينبغي على منطق النظام أيضاً أن يتبدل هو أيضاً. وهكذا نرى مثلاً أن مواد الرياضيات الحديثة كالأعداد والسطوح - إن تركنا المجاميع جانباً - لم تبق على حالها وكما عرفتها الرياضيات اليونانية. يتناسب تعميم مفهوم العدد - منذ العدد الكامل وحتى الكسور والأعداد السلبية واللاعقلانية والخيالية - يتناسب مع تحول اللغة الرياضية وتحول الأشكال الجديدة للعمليات الرياضية ويتماشى مع منطق رياضي آخر.

فبقدر ما يتقدم العلم، بقدر ما يكون التوازن على جميع مستويات بنائه، انطلاقاً من مادة هذا العلم ووصولاً إلى المبادىء التي توجهه، معرّضاً للتهديد أو للشبهة. فعندما تكون أشكال التقدم كبيرة جداً، وعندما يتجلّى مجال جديد من مجالات الواقع، يجب تغيير النظام بكامله. فنستطيع إذن أن نقول: ما إن نضع أنفسنا في منظور تاريخي ونتخلى عن تخيل «عقل» منطق ندرس فيه كيف بنى الإنسان عقله فعلاً، من خلال تقدّم العلوم المختلفة، حتى نفهم أن قانون تطور الفكر العقلاني قائم على التطور الذي يمرّ في أزمات، لا بل في أزمات كبرى. ففي تاريخ العقل أيضاً هناك ثورات.

إذا ظهرت الصعوبات النظرية التي تطرحها الرياضيات والفيزياء الحديثتين كفضيحة يستنكرها بعض العقلانيين المتشبثين بتلك الصورة التي يكون فيها «العقل» ثابتاً ومطلقاً، على عكس ذلك يرى الذين يطبّقون على العقل مسيرته النسبية الخاصة بكل عملية عقلية أن هذه الأزمنة نفسها ماهي إلا علامة صحة ممتازة. فعندما يتجاوز العقل الواقع، يضطر إلى التشكيك مرة ثانية بمبادئه الموجهة وينسلخ عن جلده. وفي هذا الصدد نقول إن النقاش الدائر حالياً - بالرغم من الانزعاج الذي يثيره - يُثبت أيضاً أن التفكير العقلي يتمتع بحيوية مدهشة، كما يثبت أنه يتقدّم ويحقق الانتصارات. وأن مكانه متعاظم يومياً ليس على المستويات التقليدية للفكر العلمي فحسب، بل في مجال الحياة العلمية والاجتماعية.

هذه هي المجموعة الأولى من الملاحظات التي أردت سوقها. أما المجموعة الثانية فتتعلق بالشروط الشكلية للممارسة العقلية أكثر من تعلقها بمضمون العقل. وحول هذه النقطة، قد نتمكّن من إبراز بعض السمات الثابتة، عندما تتوفر الشروط الدنيا على الصعيدين الاجتماعي والثقافي والتي بدونها لا نستطيع التكلم عن الفكر العقلي. وليس بالتأكيد من قبيل الصدفة أن يبزغ العقل في اليونان كنتيجة لهذا الشكل المبتكر للمؤسسات السياسية التي سميت بالمدينة (بوليس). فمع ظهور المدينة، ولأول مرة في

التاريخ البشري، اعتبرت المجموعة البشرية أن قضاياها المشتركة لايمكن أن تحل وأن القرارات المتعلقة بالمصلحة العامة لايمكن أن تُتخذ إلا بعد نقاش علني وسجالي يكون مفتوحاً للجميع وتتعارض فيه الخطابات المدعّمة بالبراهين. إذا ظهر التفكير العقلي في عدد من المدن اليونانية الواقعة في آسيا الصغرى، كمدينة «ميليه» مثلاً، فلأن قواعد اللعبة السياسية في إطار المدينة (أي النقاش العلني المدعّم بالبراهين والذي يتم فيه نقض الخصم بحرية) أصبحت هي أيضاً قواعد اللعبة الثقافية. وهذا يقتضي في نظرنا أن تشكل العقلانية ومقولة النقاش وإبراز الحجج المتناقضة شرطاً أساسياً. فلا وجود للعقلانية إلا إذا قبلنا بأن تخضع كل المسائل والمشاكل للنقاش المفتوح والعلني والتناقضي. فلا وجود لأي مطلق نستطيع باسمه الإدعاء في لحظة ما بإنهاء النقاش وقطع دابره. ونلاحظ فعلاً في الأزمنة الحديثة أنه كلما طُرح جانب من جوانب البحث العلمي أو مجال من مجالات الحياة الاجتماعية، طُرح من النقاش العلني والتناقضي ومن صراع الحجج، نجد أن الفئات الاجتماعية التي سلكت هذا المسلك أفرزت من مسامها الفكر الديني إلى حد ما. وحتى عندما ظنت أنها طهرت الدين وأعلنت رسمياً إلحاد الدولة، أخذت هذه الدولة نفسها شكل الاستلاب الديني؛ وهذا ما أشار إليه ماركس في كتابه «المسألة اليهودية» عندما قال: «في المحصلة نجد أن الإنسان، حتى إذا أعلن أنه ملحد بتفويض من الدولة أو إذا أعلن أن الدولة ملحدة، فلا يزال هذا الرجل مرتبكاً دينياً إذ لايعترف بأنه كذا (أي ملحد) إلا بطريقة مراوغة ولا مباشرة. فالدين هو اعتراف أكيد بالإنسان، اعتراف غير مباشر وعن طريق وسيط[1].

وعبر ماركس عن هذه الفكرة، إذ قال في الكتاب نفسه: «تنظر الدولة السياسيية إلى المجتمع المدني بالطريقة الروحانية التي تنظر فيها السماء إلى الأرض (....) إن أعضاء الدولة السياسية هم دينيون بسبب الثنائية القائمة بين الحياة الفردية والحياة الجماعية (...) فهم دينيون بالمعنى الذي يعطيه الإنسان للحياة السياسية الواقعة خلف الفردية الخاصة معتبراً إياها حياته الحقيقية»[2]. ونفهم عندئذ كيف عرّف ماركس الروح البيروقراطية، إذ قال: «إن الروح البيروقراطية هي روح يسوعية[3] بكاملها أو

١ - المسألة اليهودية. La Question juive, in K. Marx et Fr. Engels, Gesamtausgabe, 1,1,1, p. 583.

٢ - المرجع نفسه.

٣ - الروح اليسوعية أو العقلية اليسوعية هي التي تركز على الحالة وتغفل المبدأ، وهي التي تعير العرَض اهتماماً أكثر من الجوهر (المترجم).

لاهوتية. فالبيروقراطيون هم يسوعيو الدولة ولاهوتيوها. والبيروقراطية هي الجمهورية الكاهنة. ويعتمد مبدأ معرفتها على السلطة فتشعر بأنها تعبد السلطة. لذا ينبغي على البيروقراطية أن تتصرف مع الدولة كيسوعي وعى ذلك أم لم يعه»[1].

وهناك مجموعة ثالثة من الاعتبارات. كان العقل اليوناني يعبّر عن نفسه أساساً عن طريق الخطابات، فلقد كان عقلاً بلاغياً كامناً في اللغة. فاستخلص المفكرون الإغريق منها مبادئها انطلاقاً من تحليل البرهان الشفوي، ومن القواعد المهيمنة على التعامل مع اللغة. ولقد استطاع أحد اللسانيين وهو «أميل بنفينيست» أن يُثبت كيف أن المقولات التي تتصدر منطق أرسطو منقولة تماماً عن المقولات النحوية الخاصة باللغة اليونانية وكيف أنها تترجم ليس وضعاً اجتماعياً معيناً فحسب بل وضعاً خاصاً باللغة اليونانية في فترة معينة. والحال أن منطق الخطاب هذا أو المنطق التحليلي للعبارة قد فقد في أيامنا كثيراً من أهميته وقيمته، على الأقل في ما يتعلق بالفكر العلمي.

نستطيع أن نميز توجهاً مزدوجاً للعقل المعاصر، وابتعد هذا التوجه عن اللغة المحكيّة لينصبّ في لغة الرياضيات ويبني منطقاً للعدد وللكمية بدلاً من منطق المفهوم والكيفية. وانصرف أيضاً إلى المراقبة المنهجية للأحداث والاستكشاف الدقيق للواقع. وهذا التوجه المزدوج جعل من العقل المعاصر ذكاء تجريبياً.

هذا لايعني أن الأشكال القديمة للعقلنة لم تعد حيّة لمستويات أخرى من مستويات الفكر. ففي الحياة اليومية لكل واحد منا، وفي الجزء الأكبر من حياتنا الاجتماعية نجد أن عقل الخطاب هذا يتجلى لدى كثير من الفلاسفة ولدى جميع السياسيين تقريباً. إن هذا العقل الناطق هو فعلاً تبريري، إن لم نقل لاهوتي. فبدل أن يبحث في الواقع ليرى إلى أية درجة يظهر في نظرياتنا، نرى أنه أخذ على عاتقه - في ما يخص الخطاب - برهنةً تبدو في نهايتها جميع المشاكل محلولة، كما تبدو جميع التناقضات منتهية ومتجاوزة. وإذا أردنا أن نختصر بعبارة واحدة هذه العقلانية البلاغية، نقول إن هذه العقلانية تسعى دائماً لتُثبت أن المشاكل غير موجودة في الواقع وأن الحقيقة موجودة في الخطاب؛ وهكذا يسير كل شيء نحو الأفضل وأننا في أفضل العوالم النظرية الممكنة.

١ - نقد فلسفة الحق عند هيغل. Critique de la pbilosopbie du droit de Hegel, in K. Marx et Fr. Engels, Gesamtausgabe, op. cit. I,1,1, p. 456.

أما العقل التجريبي في العلم فهو على عكس ذلك إشكالي أساساً. لأنه لايتقدم إلا بالتشكيك المستمر في الأحداث والنظريات، لا بل يشكك في مبادئه ذاتها. فإن تكلمنا عن مبدأ السببية ومبدأ الجوهر ومبدأ الهوية، نرى أن هذه المبادىء جميعها قد تعرضت للتشكيك والتأويل المستمر بسبب تقدم الاستكشاف العلمي. ولكنني، إن عالجتُ هذه المسائل، أكف عن تمثيل دوري كممثل للعقل اليوناني، مع أن العالم القديم عرف هو أيضاً تياراً من الفكر الإشكالي والتهكمي. ها هو الرجل العجوز يترك للعلماء الشباب اليوم مهمة رسم آفاق العقل المعاصر.

□ □ □

## انطلاقة الفكر العقلاني

حسب تقليدنا العلمي والعقلاني نعتبر أن العقل وُلد في اليونان منذ ٢٥٠٠ سنة. وذهب بعضهم إلى الظنّ بأن بزوغ هذا العقل قد سبب قطيعة على جميع المستويات، فقطع مع ما كان موجوداً من قبل أي مع اللاعقلاني، كما ظنوا. ولا فرق إن أطلقت عليه تسميات مثل الخزعبلات والأساطير وغياب المنطق. وإجمالاً كانت الترسيمة هكذا. وينطوي مثل هذا التأويل على موقف فكري أقام بشكل حاسم وظيفةً فكرية جديدة جداً. وهي وظيفة امتاز بها الغرب وارتبط بها العلم والفلسفة.

ظنّ كثير من المفكرين والمؤرخين طويلاً أن العودة إلى الإغريق هي هذا. ورأوا أن هناك شعوباً من غير اليونانيين بنت الحضارات المشرقية مثلاً، مع أنها عرفت تطوراً فلكياً معيناً، ومع أن شعوب هذه الحضارات لم تعش في الفوضى، وفي هذا المجال يبقى أن هذه الحضارات لم تبلغ المرحلة الأولى لرسم مصير الفكر. إذن قبل اغريقيّي القرن السادس كان الوضع مختلفاً، وقُرب الإغريق كان مختلفاً أيضاً. وبالطبع ينبغي علينا أن ننظر في هذا التأويل الذي يثير المصاعب على أكثر من صعيد.

في القرن السادس وفي المدن الايونية ولاسيما «ميليه» ظهرت كوكبة من الفلاسفة هم «طاليس» و«أناكسيمين» و«أناكسيماندر»، واعتبرهم الإغريق أنفسهم أوائل الفلاسفة. هل دشنوا حقاً طريقة جديدة في التفكير؟ وشكلاً من العقلانية مبتكراً تماماً؟ وهل نستطيع القول إن العقلانية لم توجد قبلهم؟ لا أعتقد ذلك. فقد وُجدت العقلانية واللاعقلانية دائماً في نفس الوقت، وبشكل متكافل تماماً. إن «البابليين» عندهم طريقتهم في التفكير، وكذلك الصينيون. ولكن التفكير اليوناني الذي أسّسه «الايونيون» أتاح التقدم على مستوى ما، فقد أعطى الفرصة مثلاً للعلم الغربي أن يتقدم في مجالات لم يستطع الآخرون الخوض فيها. وبالمقابل، كما أظهر «جوزيف نيدهام»، فإن بعض ميادين البحث قد سُدّت وبعض الفرضيات قد منعت. وهكذا نرى أن كل ما لايدخل في اعتبارات المجموعة أو الحالة الدائمة للأشياء، وكل مايتعلق بمجال المدّ والقوة المغناطيسية، كل هذا قد رذلوه واعتبروه من باب اللاعقلاني. أما

الصينيون فقد استطاعوا، باهتمامهم بهذه الظواهر، أن يذهبوا بعيداً في عدد من المجالات المختلفة. ولأنهم كانوا يتحلون بنمط آخر من التفكير فقد استطاعوا ادماج هذه الظواهر في نمط من التفكير العقلي. وهكذا نرى أن اللعبة أعقد ممّا نظن.

وتأسيساً على هذه التمييزات الأولى، ماذا حدث في تلك المدن اليونانية الواقعة في الشرق الأدنى إبان القرن السادس قبل الميلاد؟ وفي البدء، ما هو السياق الحضاري الذي سينبثق منه نمط جديد من التفكير؟ لقد كانت هناك حضارة شفوية احتل فيها الشعر ـ الذي كان نشيداً راقصاً وإيقاعياً ـ مكان الصدارة في الثقافة. ونجد في هذه الحضارة الملحمة والشعر الغنائي والشعر الملحمي والحكمي كما هو الحال عند «هزيود». وفي تلك الفترة كان الشعراء مُطربين وكان كل شعرهم ينتقل شفوياً. ولكن التغيّر الأول الملحوظ جرى عندما ظهر النثر، أي عندما بدأت النصوص النثرية، فلا نستطيع تحليل المتغيرات في طرق التفكير وفي ترسيخ التعقّل إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن التعبير الشعري هو شيء مختلف عن التعبير النثري. هذه هي النقطة المهمة الأولى. أما النقطة الثانية التي لا تقل عنها أهمية فترتبط بذلك الجانب النثري، الذي شكل انتقالاً من النشيد الشفوي إلى النصوص المكتوبة. لقد حصل تغير جوهري لأن الكتابة خلقت نمطاً جديداً من الخطاب ومنطقاً خاصاً به وشكلاً جديداً من التواصل بين المؤلف وجمهوره. إنه شكل ذو بعد ونقدية أكبر. لننظر في الانتقادات الكثيرة التي شنّها أفلاطون في بداية القرن الرابع على نظام التربية (البيذيا) القديم المؤسس على الشعر الشفوي. فقد رفضه ليستبدله بالحوار الفلسفي، لأن ذلك النظام الشفوي كان قائماً على حركة من التعاطف تجعل المخاطب يؤسَر ويُفتن بالانفعال الذي تثيره الأبيات الشعرية. أما النص المكتوب فهو نص نستطيع العودة إليه ويدفع إلى التفكير النقدي، نوعاً ما.

وأخيراً هناك جانب آخر مرتبط هو أيضاً بالنقطتين الأوليين. في تلك الفترة، انتقل الإغريق من الشكل السردي إلى شكل نصي يحاول تفسير الأشياء والتعبير عن المظاهر التي يقدّمها العالَم، كوجود الليل والنهار والفصول والظواهر المناخية الغريبة كالصاعقة مثلاً، وكوجود حركة دورية للكون تدفع إلى تكرار الأشياء نوعاً ما، بينما البشر يمضون ويموتون. وفي الماضي كانوا يشرحون ذلك عن طريق قصة تبرز بشكل درامي شديد عدداً من الشخوص الذين كانوا آلهة.

بيد أن هذه الطريقة في تصوّر الأشياء لم تكن «لاعقلانية». بل كانت طريقة من طرق تفسير الأشياء ارتبطت أيضاً بشكل حضاري معين وبنمط شعري شفوي

وبأسلوب سردي خاص وبنوع من الاعتقاد الديني طبعاً. وفي هذا النظام كانت مقولتنا «السلطة» و«القوة» أساسيتين. وقام ذلك على سرد قصة تقول: في عالم تتعارض وتتصارع فيه القوى والسلطات والقدرات، ظهر ذات يوم ملك أقوى من الآخرين ففرض شريعته. ومنذ ذلك الفرض أصبح نظام العالم ثابتاً. ونستطيع أن نسمي هذا النوع من التفكير بعقلية «الكراتوس» أو «الذيناميس» (أي السلطة الملكية). وانطلاقاً من ذلك، وبعد سلسلة من الأجيال الإلهية والصراعات من أجل السلطة، تربّع زوس ذات يوم على سدتها. وعلى عكس ما حصل للآلهة الآخرين، لم تهرم سلطته ولم تضعف. ولن يطاح به، لأن النظام الذي أسسه هو نظام قائم على توازع مراتب الشرف، فوزّع زوس السلطات. فصار هناك إله يسيطر على البحر، وآخر يسيطر على العالم السفلي، وآخرون يتربعون على عرش السماء، وآخرون يهيمنون على سطح الأرض. وسيبقون جميعاً كل في دائرته. هذا مانقرأه في كتاب «نشأة الآلهة» «لهزيود» مثلاً.

انطلاقاً من ذلك، كان في البدء الخواء والفوضى، ونشأت عن هذا الخواء سلطة ملكية أسست النظام. وفي تفكير من هذا النوع، تكون النقطة المرجعية الهامة هي أن نعرف من هو سيد العالم ولماذا لن يزول ملكه. ولم يصبح هذا التصور للعالم لا عقلانياً إلا عند خروج المرء منه وعند بداية التفكير بطريقة أخرى. فما دام الإنسان داخل النظام، يبقى هذا التصور عقلانياً، بل أقول إنه في غاية الإتقان، وإذا آمن المرء بوجود آلهة سائدة، تتوفر عندئذ الإجابات الصحيحة على الأسئلة التي قد يطرحها البشر.

* * *

وبعدئذ تغيرت الأمور تغيراً كبيراً. أكرر أن النصوص لم تعد سروداً، بل صارت عروضاً تتبنى أسلوباً يحاول أن يكون شرحياً، ولها شكل يختلف جداً عن شكل الشعر. وبدل أن نعتبر الفوضى الصرفة أصلاً ونخلق منها ملكاً سيفرض النظام، نتساءل عن المبادىء أو عن «المبدأ» الأول الذي هو أساس كل شيء. وهذا المبدأ، مهما كانت طبيعته ـ قال بعضهم إنه الماء وآخرون إنه النار وآخرون إنه اللامحدود ـ سيتضمن الأدوات الشرحية لكل ماسيجري لاحقاً.

إنها فكرة «الأرخي» (البدء) بدلالاتها التي تحمل معنيين. فالكلمة تدل على السلطة والسيادة في آن، ولكنها تدل أيضاً على المبدأ والأساس. وانطلاقاً من ذلك راح

الإغريق يبحثون عن المبدأ. وهذا يعني أننا عندما نشرح ماهو خلف المظاهر، نكفّ عن البحث عن أمير أتي ليجعلها تستقر وجاء لتثبيتها. ما نبحث عنه هو المبدأ المؤسس لها. وأخيراً سيأخذ «الأرخي» صورة «النوموس» (القانون).

وهذا «النوموس» هو قاعدة، فالمبدأ ليس قوة أكبر من باقي القوى تفرض نظاماً توزيعياً، كما فعل «زوس»، وإنما المبدأ هو قانون توازن بين العناصر. وبناء عليه قدّم لنا فلاسفة «ميليه» طريقة في التفكير ستحاول استخلاص العناصر الثابتة، من خلال لعبة المظاهر وتلألؤ الأشياء الحسية، وهي عناصر دائمة وأولى تتضمن قانون توازن الكون، حتى عندما ينتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى. وفي هذا الشأن تكلموا عن قانون الدورة الذي أفضى إلى وجود النار أولاً ثم الماء إلخ...

ليبني الإغريق تصوّراً للعالم كهذا، اضطروا إلى تبديل مفرداتهم. فلم يستعملوا أسماء الآلهة التقليديين التي اعتبروها كقوى، وإنما استعملوا اسماً يجمع عدداً من الصفات الحسية التي أصبحت تجريدية ومُجوهرة (من الجوهر)، وذلك باستعمالهم «أل» التعريف، فقالوا: الحار والبارد. وسيستعمل الإغريق عدداً من العناصر الخاصة بعالم الطبيعة؛ والتي انتماؤها إلى هذا العالم يُشدَّد عليه بأنهم لايقولون «بوسيذون» للدلالة على الماء، وإنما استعملوا الكلمة التي تدل على العنصر، وهي كلمة «إيذور». وهكذا ظهرت مقولات مفهومية ستعمَّم بسبب طبيعتها الفيزيائية. وبعدئذ سيعيد الإغريق ترتيب نظامهم لا ليصلوا إلى وضع لوائح أنساب تتصدرها سلطة عليا، بل ليصلوا إلى شبكة من المبادىء أو إلى مبدأ واحد مسيطر أحياناً. ومن ثم حاول مفكرو القرن السادس أن يظهروا كيف تأتلف هذه المبادىء وفقاً لنظام معين هو نظام الطبيعة الثابت. وانطلاقاً من هذه النقطة بزغت فكرة تقول بأن القانون هو الذي يحكم العالم وليس «زوس». فبالنسبة للسلطة يحتل النظام المقام الأول إذن.

وعندئذ نشأ شيء يمكن أن نسميه بالمنطق الجديد للمساءلة. ويختلف هذا المنطق عن المنطق السابق، فخلافاً لقصص الأساطير التي تتكلم عن نشأة العالم، نرى أن النصوص صارت تطمح إلى الإجابة على ما يسميه الإغريق «البروبليماتا» (الإشكالية).

ويعبَّر عن هذه الإشكاليات بكل وضوح: «لماذا يحدث الكسوف والخسوف أحياناً؟ و«لماذا يحدث قوس قزح أحياناً.؟». فهناك إذن أسئلة ويسعى الإنسان جهده للإجابة عليها، وسيفكّر الإغريق على مستويين، الأول هو مستوى «الفيسيس» (أي الطبيعة وظاهراتها)، و«الفينومينون» (أي مايتراءى لنا منها)، والثاني هو مستوى مادون

الظواهر. ويرتكز نظام الظواهر على هذا «المادون»، ولكنه يتمتع باستقرار لا تعرفه الظواهر. وتكون عملية البحث مزدوجة، إذ بقي الإغريق على مستوى الظواهر الطبيعية التي لم ينفصل قوامها عن قوام الطبيعة (الفيسيس). وانطلاقاً من هنا لم يعد التفكير يؤسس الكون المرئي على حيّز قدسي وعلى زمن ليس زمن البشر (أو زمن الآلهة). كلاّ، توجّب على الإغريق بعدئذ أن يجدوا تفسيرات تنضوي تحت لواء الزمن كما يعيشه البشر.

ومن هذا المنظور نفسه سيبحث الإغريق أيضاً عن نُظُم للتفسير، فاستعملوا ظواهر مازالت واردة حتى أيامنا، كالغربال أو الكبّاس الذي به تُمتص المياه. أما الترسيمات التفسيرية فتهدف إلى استكشاف ما لا نراه ومايختفي خلف المظاهر. ولكنهم اعتبروا أن مالا نراه ليس ذا طبيعة مختلفة جذرياً عن طبيعة المظاهر. فمنذ القرن السادس سيستعمل الإغريق العناصر السابقة نفسها. ولكنهم من الخلف سيقترحون مبادىء جديدة ذات طبيعة خفيّة، وذلك باعتمادهم مفردات أكثر تجريداً وترسيمات تفسيرية مختارة. وبهذا المعنى كان هناك تجديد في التفكير. ومنذئذ فرض الفضول نفسه، وسلكت المساءلة الذهنية طرقاً جديدة، وأفضت فيما بعد إلى مانسميه بالعلم.

وسيشمل هذا الفضول مجمل الظواهر الطبيعية، وسيتناول البحث الطبي والفلكي أو النظريات الفيزيائية.

إن قصة الانطلاقة في مدينة «ميليه» قد أثارت في تطورها بالذات بعض النتائج الأخرى التي نُجْملها كالتالي. ما أن قام الإغريق بالكتابة النثرية التي تدّعي أنها عرض تفسيري، حتى طرحت مشكلة الصرامة الإثباتية الموجودة داخل العرض. وبكلام آخر أقول إن السرد الأسطوري يتم دون الاهتمام باتساقه الخاص؟ أما النثر التفسيري فهو نص خاضع للمحاسبة. فيثير النقد والمعارضة والجدل. وهكذا نصل عفوياً إلى مسألة الإتساق وعدم التناقض داخل الخطاب.

ويجب أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار كوكبة علماء الرياضيات و«الفيثاغوريين» وفلاسفة «إيليه». يبقى أن الانطلاقة والتحول اللذين حدثا في القرن السادس سيغضيان بسرعة إلى ظهور المذاهب الفلسفية الكبرى. فبعد الفلاسفة الذين سبقوا سقراط جاء أفلاطون في القرن الرابع. وبراينا أن الإغريق ـ وهذا شيء مهم ـ قد حددوا نشاطاً ذهنياً يهدف إلى تفسير الظواهر وإقامة خطاب يخضع في مسيرته لمنطقه الخاص.

وهكذا فإنهم حددوا منطقاً للهوية، وفي الوقت نفسه تناول تفكيرهم قواعد سير عملية الخطاب، أي «اللوغوس».

ومع ذلك يجب التنويه بأن الفصل بين الأسطورة (الميثوس) و«اللوغوس» سيتم بصعوبة. على أي حال، تطورت في تلك المرحلة جميع أشكال الفضول، وستبلغ أوجها مع أرسطو الذي سيتكلم عن كل شيء: عن الكائن الحي وعن السماء وعن الفيزياء وأشياء أخرى كثيرة.

وهكذا نرى أن اليونانيين من جهة طّوروا فكرة «الايستوريا»، أي التقصي، وستنتج المؤلفات الكبرى المتعلقة بالمراقبة، وطوّروا من جهة أخرى فكرة عدم التناقض، واتساق الخطاب، والمنطق. ولنستحضر هنا السفر الكبير الذي كتبه أرسطو حول المنطق، وهو «الأورغانون».

أتاح كل هذا لَهُم الوصول إلى نوع من العقلنة التي أخذت شكلاً كافياً من الوضوح، مما أدى إلى أفضل النتائج، وفي المحصلة، مايجب التنويه به مما أنتجه الإغريق عندئذ هو المثل الأعلى. وهذا الأخير يجب أن يُتّبع؛ إنه نوع من الحقل الذي تُرسم حدوده، مع العلم أن الواقع عصّي دائماً عليه.

ويجب علينا أن نلاحظ بأن هناك توافقات بين أشكال التعقل والتغيرات التي تحدث في مجال الحياة الاجتماعية والسياسية. لا أقول إن الواحد يحدّد الآخر. ولكنني ألاحظ أولاً أنهما متشابهان. وليس من قبيل الصدفة أن تكون المدينة ـ في جوانبها الديموقراطية كما تبلورت في القرن السادس لاسيما مع المشرّع «صولون» ـ معاصرة لتطور هذا النمط من التفكير. ولنستحضر هنا أولئك الذين أطلق عليهم الإغريق لقب «سوفوس» (والجمع «سوفي» أي الحكماء). وتكمن حكمتهم في أنهم فكروا في الجسم الاجتماعي وفي المجموعة البشرية للمدينة، واستعملوا العبارات نفسها تماماً والنبرة نفسها التي استعملها الفلاسفة «الإيونيون» عندما فكروا في الكون (الكوزموس). فينتظم «الكوزموس» بواسطة عناصر متعددة تخضع كلها لقانون عام. والمهم هنا ألا يحتكر السلطة «الكراتوس» أحد العناصر التي تؤلف المدينة، أي ألا تحتكرها إحدى شخصيات المدينة. وإلا ظهر الاستبداد الذي يؤدي إلى خراب المدينة. فلكي توجد المدينة لابد من توضع السلطة في مركز الحيّز الديني. والمفردة اليونانية التي تدل على هذه النقطة هي كلمة «ايسونوميا» (أي التساوي أمام القانون). ويجب الحفاظ دائماً على هذا التوازن.

وعندئذ تكون الأمور قد جرت على المستويين الذهني والاجتماعي. وهذا لايعني البتة أن تطور العلم والجوانب الفكرية لهذا العلم يحددها الشأنان السياسي أو الاقتصادي. وهكذا فإن المشرّع «صولون» قد أسهم في خلق تعقل جديد إذ صرّح قائلاً: «لقد وقفتُ حداً فاصلاً (...) وأردت أن يُحترم القانون (...). اقترحوا عليّ الاستبداد فرفضته (...) يجب على المدينة أن تتحلى بصفة المساواة أمام القانون».

ويبني صولون على الصعيد الاجتماعي المقولات نفسها والتصورات نفسها التي وضعها الفيلسوف في معرض تفكيره في الكون. فلا يتحدّد الذكاء بالشأنين الاجتماعي أو الاقتصادي، وإنما بكل الحياة الاجتماعية وعلى كافة مجالاتها؛ ولنستحضر هنا «طاليس» الذي شارك في الحياة السياسية ثم قرر أن يكتب كتاباً حول الطبيعة، ولنستحضر أيضاً صولون الذي انخرط في جميع مستويات الحياة السياسية. وفي كلتا الحالتين نرى أن نشاطاتهما كلها قد صنعت عالمهما الذهني، مع العلم أن لهذه النشاطات اتساقاً نسبياً.

نستطيع إذن أن نصرح بأن العقل وبزوغ التعقّل لم يهبطا كوحي من العدم، وإنما كان لهما طابع تاريخي. ولابد هنا أن نلاحظ بأن «الايونيين» لم يكونوا على الإطلاق انصاراً متعصبين «للعقل» الذي يطرد الخرافة، إذ رأوا أن هذا العالم مليء بالآلهة، وجهروا بذلك. وإلى حد ما فإن هذه المبادىء الجديدة التي تكلمنا عنها لها طابع إلهي. وما زال التصور القديم للعالم الإلهي حاضراً في تلك الفترة، ولن نستطيع فهم هذه المرحلة إذا لم نفسح مجالاً لهذه الآلهة، لتأخذ مكانتها. وعلى هذا النحو، إذا تتبعنا تطور الرياضيات نجد أنه كان عند «الفيثاغوريين» مرتبطاً تماماً بالأفكار القائلة بأن بعض الأعداد كاملة وبأن لها قيمة مقدسة، ونستغرب الآن هذا المفهوم. يبقى أن الخطوة التي تمت عندئذ إلى الأمام كانت ممكنة بسبب هذه «الصوفية» أيضاً. فمثلاً عندما يصرّح «طاليس» بأن الماء هو العنصر الأصلي، نفهم تماماً ماذا يعني بذلك. لأن الماء تستطيع أن تأخذ جميع الأشكال، فهي التي تسبغ الحيوية، ونرى أن العنصر الرطب في الإنسان نفسه متعلّق بالولادة. وعلى العكس فإن الموت والشيخوخة هما نوع من اليباس.

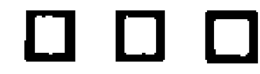
ولكن «طاليس» لا يستطيع أن يتابع مشروعه، أي إنشاء تفكير جديد، إلا إذا فطن - عند استعماله كلمة ماء - إلى محمول الماء الذي قد يكون مقدساً. فالماء عنده ليس فقط ذلك السائل الذي أصبّه وأشربه. إنه مادة لها أيضاً عدد من التأثيرات والسلطات.

إذا عرف الإغريق العقل فقد عرفوا أيضاً «الميتيس» أي الحيلة والدهاء في التصرف، فكيف استطاعت هاتان الاستراتيجيتان ـ أي التعقل والميتيس ـ أن تتعايشا، بما أنهما تشاركان كلتاهما في الذكاء، كما نظر إليه الإغريق؟ نرى ذلك انطلاقاً من مَثَل «الميتيس» الذي هو في آن الحيلة والذكاء المراوغ والشطارة والمكر والخداع، كما نرى أن تطور التفكير الذي يتيح التقدم في بعض الحالات، له نقيضه أيضاً. إن نتيجة هذا البحث عن التفكير القائم على الاتساق الداخلي والصرامة في البرهنة، حيث يقتضي سوق البراهين اللجوء إلى مفاهيم أحادية المعنى وواضحة ومقتضبة، قد نجم عنها رفض لجانبٍ كبير من الذكاء اليوناني. فلم يوظّف الذكاء في إتقان الصناعات اليدوية فحسب وإنما أيضاً في مجال السياسة والحس التجاري والحياة اليومية وركوب البحر. فهذا الذكاء المراوغ الذي كان يلعب دوراً أساسياً قد استُبعد وطُرد من هذا التفكير الجديد لأنه يركز في المحصلة على أن جميع الأشياء هي غامضة ومتعددة الوجوه وهروبية. وهكذا فإن كل ما لاعلاقه له بقانون ونظام ما ثابتين يتعرض للإقصاء. وفعل أفلاطون ذلك بكل صرامة، بينما ترك له أرسطو مكاناً. فيقول: في الشؤون البشرية حيث تفلت منّا أشياء كثيرة ولايمكن أن نقارنها بالرياضيات والفيزياء، هناك فضيلة لابد منها: وهي فضيلة التقدير الصحيح وانتهازالفرص والقياس السليم (الفطنة، حسب تسميته)، ويترك له مكاناً في مجال الأخلاق ولكن ليس في مجال العلم. وكذا الأمر بالنسبة لجميع هذه المهارات التي أُطلقُ عليها تسمية «الفكر المتخصص بالتقنية، أو الذكاء التقاني»، أي كل ماله علاقة بالتطبيق ويتمتع بمنطق خاص به.

وألاحظ اليوم وجود زخم في الفكر العقلاني كما في الفكر اللاعقلاني. فكلاهما موجودان. ولا يزعجني الزخم الثاني، أي زخم اللاعقلاني، إذ أعتقد أن العقل و«اللاعقل» سيكونان دائماً جنباً إلى جنب. وما يسمى عقّلنة يشمل أيضاً تلك التصرفات الذهنية التي أتى بها وعزّزها تطور البحث العلمي في شتى المجالات. ويجب التنويه بأن لهذه العقلنة جوانب مؤسساتية. فهناك جمعيات علمية ومجلات علمية وبيئات علمية نشأ فيها لكلِ علم من العلوم مجال للبحثِ وفق تاريخه الخاص، فصار أفق البحث محدداً وواضحاً. وفي هذا الإطار يكون تحكّم الباحثين المتبادل مستمراً، ويطبّق كل عالم يعمل في هذا المجال حيّزاً من التعقل تتحدّد فيه المفاهيم والطرق والمبادىء التوجيهية. ولكن توجد داخل هذا الإطار تباينات في التوجه ونزاعات. ولا تتعلق هذا النزاعات فقط بالنظريات العلمية، كتفسير النسبية العامة مثلاً. وهناك أيضاً رهانات للعقلنة ترتكز على خيارات، كخياريْ الحتميّة واللاحتميّة مثلاً. وهكذا نرى

في حقول العقلنة الموجودة توترات كانت ومازالت. فلا تأتي العقلنة قبل العلم، بهدف السيطرة على حركته أو تثبيتها، كما لو كان ذلك يأتي من الخارج. فالعقلنة ملازمة لحركة العلوم المختلفة، لأنها تتم داخل توجهاتها وبواسطتها، كما تتّم بالاتصال بأشكال واقعها ومقاومة هذا الواقع.

أما اللاعقلنة فمسألة أخرى. فلأن جذورها اجتماعية ونفسية، ولأن الأشكال التي تتخذها وتطورها، وحتى في الأوضاع التي تبدو فيها متقاطعة مع العلم كما في علم الفلك أو في تواصل الأفكار، فإنها، في مجال العقلنة، بعيدة كل البعد عن مداولات البحث الجاري وعن رهاناته.



وتطيّب هذه الملاحظة الخاطر، لاسيما عندما تكون الحدود بين العقلنة وعدمها غير واضحة، كما يحاول البعض أن يجعلونا نعتقده، ولكنها تدعو إلى الخيبة أيضاً لأنها تدفع إلى الاعتقاد أن توسيع البحث في جميع المجالات، وفي أشكال تطور العلم، مهما كانت عظيمة ومدهشة، هو عاجز عن اجتثاث فورات اللاعقلنة وعواصفها، في حضارة من الحضارات.

□ □ □

## العقلنة والسياسة حول شخصية «كليسثينيس»(١)

«اعتدنا الادعاء والظن بأننا ديموقراطيون، مهما كان موقعنا على الساحة السياسية، ولكن الديمقراطية كانت ذات يوم فكرة جديدة في أوروبا، شأنها شأن السعادة. وفي يوم من الأيام الغابرة، نُحتتْ الكلمة بالذات. فمنذ ٢٥٠٠ سنة، ربط هذا الأرستقراطي الأثيني عامة الشعب بالفصيل الذي كان يرأسه وأجرى تحولاً جذرياً في المؤسسات الأثينية. ومنذئذ لم يعد وارداً أن يبحث المرء عن حسبه ونسبه، إن واقعياً وإن تصورياً؛ فبما أنه ولد في أثينا صار من حقه أن يشارك في السلطة داخل المدينة وأن يكن عضواً في «مجلس» المدينة. فتلك كانت الظروف التي أنشأت الديمقراطية، حتى ولو أستحدثت الكلمة لاحقاً. فمع الديموقراطية الأثينية. شهد تاريخنا منعطفاً حاسماً مازلنا حتى اليوم نرثه. صحيح أن الديموقراطية كانت وقتها محدودة جداً، إذ لم تكن تشمل لا النساء ولا الأجانب المقيمين ولا العبيد؛ ولكن منذ القرن الخامس صار من الممكن أن يقول المرء كلاماً فلسفياً حول الديموقراطية، بمعناها الكامل. وهذا ما فعله «بروتاغوراس الأبديري». ونقترح إحياء علنياً لذكرى هذه الولادة، مفكرين معاً في ما كانت عليه الديمقراطية الأثينية وفي ماتدين لها به ديمقراطيتنا».

كان هذا هو النداء الذي أطلقه حوالي عشرين عالماً من أخصائيي التاريخ القديم والرياضيات(٢)، ووقعوا عليه احتفاء بذكرى الإصلاحات التي أجراها «كليسثينيس» وفي مؤتمر «كليسثينيس والديموقراطية الأثينية»، أثيرت مسألة الاجراءات التي قام بها رجل الدولة هذا مابين سنة ٥٠٨ و٥٠٧ ق.م، بعد سقوط النظام الاستبدادي لعائلة

١ - رجل دولة ينتمي إلى عائلة الألكميونيذيين، وجد القائد المستنير بريكليس. أطاح بالطاغية هيبياس البيسستراتي عام ٥١٠ وأعاد تطبيق شرائع صولون. وصل عن طريق الجماهير الشعبية إلى السلطة فأقام أول نظام ديموقراطي شعبي في التاريخ (المترجم).

٢ - وهم م. بينابو، ل. بروي، ب. كابان، م. كازيفتش، م. كافيينع، ج. دوكا، ر. اتيين، ج. لوميرل، ب. ليفيك، كلود موسيه، م. بيرو، أ. بيكار، ج. بوبو، ج. دي روميلي، ف. فوزيه، ل. شفاترس، ج. ب. فرنان، ب. فيدال ناكيه.

بيسيستراتوس[1]، ليعزّز الإطار المؤسساتي الجديد الذي أتاح لمواطني أثينا، ولقرون عدة، أن يحكموا أنفسهم ويقيموا نظاماً ديموقراطياً مباشراً.

ولكنني أعتقد أولاً أنه لابد من طرح السؤال التالي: لماذا أتوقف هنا عند «كليسثينيس» وليس عن «ثيسيوس» أو «صولون»؟ لأنه بطل مؤسس وأبو الديموقراطية الأثينية، فإن «الأقدمين» أعاروا على الأرجح اهتمامهم بهذا الرجل المتحدر من عائلة «الألكميونيذيين» وفضلوه وحده على أسلافه[2]. ويذكر «بوسانياس»، في وصفه لبلاد «الأتيك»، وجود لوحة جدارية كانت تزين رواق حيّ «السيراميك» وتمثل مجموعة مؤلفة من ثلاثة أشخاص، أحدهم «ثيسيوس» أما الآخران المشاركان له فهما تشخيصان رمزيان لمقولتين هما «الديموقراطية» و«ذيموس». ورسم هذه الجدارية الفنان «أفرانور» في القرن الرابع؛ ولكن منذ القرن الخامس، وبأمر من عرّافة معبد «ذلفي»، أعاد سيمون بموكب جليل رفات «ثيسيوس» (المحتملة) ونقلها من «سيكروس» إلى «أثينا» وواراها التراب في مركز المدينة، وأصبح التقليد القائل بأن هذا البطل هو أبو الديموقراطية في طريقه إلى الرسوخ. ماذا يقول لنا «بوسانياس»؟ «يُظهر هذا الرسم أن «ثيسيوس» هو الذي أقام نظام المساواة السياسية في أثينا. زد على ذلك أن هذا التقليد شائع جداً لاسيما عند غالبية الناس العظمى، ويقول إن الاثينيين حافظوا منذئذ على النظام الديموقراطي حتى قيام «بيسيستراتوس» بثورته وتأسيسه النظام الاستبدادي» (بوسانياس: الجزء الأول، ٣، ٣). ونجد الموقف نفسه عند «ايسوكراتوس» في كتابه «مديح هيلينا» وعند «أفلوطرخوس» في كتابه «حياة ثيسيوس»[3]. ومن مآثر هذا الرجل أنه لم يكن له الفضل

١ ـ طاغية أثيني استولى بالحيلة على السلطة (٦٠٠ ـ ٥٢٨) فجرح نفسه بحجة التصدي للأعداء واحتل الأكروبول وفرض سلطته وأسس امبراطورية بحرية قوية وشجع الاحتفال بأعياد ذيونيسوس، وجعل السلطة وراثية. فآلت بعده إلى ولديه هيبارخوس وهيبياس (المترجم).

٢ ـ عائلة اثينية معروفة أفرزت مجموعة من الحكام والقوّاد المشهورين، ومنهم ألسيبياذيس وكليسثينيس وبريكليس (المترجم).

٣ ـ بوسانياس (٤٠٨ ـ ٣٩٥) ملك اسبرطة. ساهم في الإطاحة بالطغاة الثلاثين وأصبح عام ٤٠٣ حاكماً لأثينا.

ايسوقراطوس (٤٣٦ ـ ٣٣٨) خطيب أثيني مفوه ترك مجموعة من الخطابات المنمقة المشهورة، ومنها «كتاب المراثي» و«خطاب للسلام» و«الايروباجيات» و«خطاب ضد السفسطائيين»..

افلوطرخوس (١٢٥ ـ ٤٦) كاتب يوناني كبير ألف مجموعة من السير وكتب كثيراً في الأخلاق. له حوالي ٢٥٠ كتاباً وصل إلينا ثلثها فقط. وكتب كتبه الأخلاقية على طريقة الحوار، كما فعل أفلاطون، وتعالج مجالات مختلفة كالسياسة والأدب والتاريخ والتربية. لقد أعاد ممثلو النهضة الأوروبية اكتشافه في القرن السادس عشر وتأثروا به كثيراً. (المترجم).

في توحيد القرى وجعلها مدناً فقط، كما تذكر أقدم التقاليد، إذ جمع سكان منطقة الاتيك في مدينة واحدة كي تكون هناك دولة واحدة لشعب واحد (أفلوطرخوس: «حياة صولون» الفصل ٢٤ القسم الأول، وايسوكراتوس الفصل العاشر، القسم ٣٥)، بل ندين له بذلك العهد الذي قطعه على نفسه ونفّذه وهو إقامة حكومة «دون ملك» وتطبيق الديموقراطية واقتصر حكمه فقط على الإشراف على الحروب واحترام القوانين؛ أما الحقوق جميعها فكانت موزعة بين الناس كلهم (انظر كتاب «حياة ثيسيوس»، ٢٣، ٢). وعندما تخلى عن المُلك جعل الشعب مسؤولاً عن حياته السياسية (انظر ايسوقراطوس، ١٠، ٣٥). ويؤكّد ايسوقراطوس قائلاً: «إنه ساس بلاده محترماً القوانين ومتمتعاً بحس عال من الإنصاف، ومازالت اليوم آثار رقته واضحة في أخلاقنا». وأما رأي أرسطو «بثيسيوس» فأكثر اتزاناً، إذ اكتفى بالإشارة إلى أن النظام الدستوري «ابتعد مع «ثيسيوس» قليلاً عن الدولة الملكية» (دستور الأثينيين، الفصل ٤١). ولكن المؤرخ المعاصر، لا بل المؤرخ بشكل عام، يرى في تحفظ أرسطو تهوراً كبيراً. لقد كان «ثيسيوس» من الجيل الذي سبق حرب طروادة، وكان أصغر سناً بقليل من «هيراكليس» وكان في صباه يحلم بمضاهاته في مآثره، وهو ابن الإله «بوسيذون» و«إيجيه»؛ وكان الأثينيون يماثلونه «بهيراكليس» ابن الإله «زوس» و«أمفيتريون» كما يصوره «دُوريّو» منطقة «البيلوبينيز». ولا ترتبط المآثر الملحمية لكليهما بتاريخ المدن المؤسساتي بل بالأسطورة البطولية. وعندما يشيد «ايسوقراطوس» «بثيسيوس»، يذكر مزايا المواطنة عنده كالوداعة وحس العدالة والحرص على المساواة؛ وفي معرض الدفاع عنه يشيد بهذه الخصال ويماثلها بمصارعته الوحوش الخرافية وقطّاع الطرق ووحش «المينوتور» وثور «ماراثون» ومحاربته «الأمازونات» ومقارعته «القنطورات» إلى جانب «اللابيثيين» وانحداره إلى الجحيم برفقة «بيريثووس» وبزوغه من الثرى أو بزوغ شبحه مدججاً بالسلاح للمشاركة في حرب «ماراثون» ولقيادة الإغريق للتصدي للبرابرة.

نفهم من السطور الأولى من «حياة ثيسيوس» أن افلوطرخوس شعر بضرورة تنبيه القارىء بأن كل محاولة لكتابة سيرة شخص ينتمي إلى ماض سحيق تكون مشوبة بالتهور والغموض؛ فيقول: «أثناء كتابتي مجموعة «السير المتوازية»، وبعد استعراض الحقبات ومقاربة الحقيقة التي هي على متناول العقول وبعد خوض غمار التاريخ الثابت الذي يعتمد الوقائع أستطيع وبحق أن أتكلم عن أقدم العصور، وقبلها تكلم الشعراء وكتبة الأساطير عن بلاد العجائب والمآسي التي لا نجد فيها أية حجة لها مصداقية أو أي شيء يتمتع باليقين». ولكن هذا القول لم يمنع «افلوطرخوس» من كتابه «حياة

ثيسيوس» منذ ولادته وحتى مماته، كما لو أنه كان شخصاً وُجد فعلاً في الماضي. وبين الأحداث الأسطورية والوقائع التاريخية يرى فرقاً، ولكنه ليس فرقاً جوهرياً لأنه لا يتعلق بطبيعة الأحداث المنقولة. فتمتدّ قصة الماضي الأسطوري دون انقطاع لتصبح سرداً للماضي التاريخي. فبين الأزمنة الخرافية لأوائل ملوك أثينا الأسطوريين الذين ينتمي إليهم «ثيسيوس»، وبين الزمن الخاضع للمقايسة والمراقبة والمتحكم بمصير المدن، لا يوجد أي تنافر في نظر رجال التاريخ القديم. فالزمن هو هو. فلم يعتبروا زمن الأصول زمناً آخر، ولكنه يشكل فقط زمناً أكثر غموضاً وعصياً على التعمق الدقيق والواضح، بسبب بعده الشاسع عنهم.

أما نحن الذين ننوي رسم الحد الفاصل والدقيق بين الأسطورة والتاريخ، فنجد أن النصوص والصور التي تقدّم لنا الأحداث الكبرى من «حياة ثيسيوس» لاتفيدنا بشيء عن نشأة النظام الديمقراطي في أثينا وأشكال تطوره. ولكن إن قصّرت هذه النصوص في مجال التاريخ الاجتماعي والسياسي، فإنها تشكل وثائق نفيسة لمن يهتم بأثينا المتخيّلة، كما تقول «نيكول لورو»، ومن منظور إناسي (أنثربولوجي)، أو لمن يريد أن يفهم لماذا وكيف وضع مواطنو أثينا نصب أعينهم أشكالاً نمطية لذلك الأب المؤسس الضامن حياتهم الجماعية، وذلك بإعادة استعمال التقاليد الأسطورية القديمة وتطويرها حسب الظروف والحاجات ودون ربطها في البداية بالديموقراطية.

* * *

ويختلف الأمر بالنسبة «لصولون». وحتى ولو كانت العناصر الكثيرة التي تؤلف سيرته، كما أوردها أرسطو و«افلوطرخوس» و«ديوجين لايرس»، تحمل طابعاً أسطورياً بحتاً، ولاسيما في جميع القصص التي يظهر فيها كواحد من «الحكماء السبعة»، إلا أنه يبقى شخصية تاريخية خُلقت لتشغل منصب «الأرخون»[1] مابين ٥٩٤ و٥٩٣، وتمتّع بسلطات كبرى بسبب الانقسام الذي عرفته المدينة والذي أوشك أن يشعل فيها الحرب الأهلية.

وفي الملخّص الذي كتبه أرسطو عن تغيرات السياسة في أثينا منذ وصول «إيون» وزمرته إلى السلطة مع رفاقه المتوزعين في أربع قبائل يذكر أن المدينة شطرت بين أربع من هذه القبائل فكان لكل منها ملك، فأقام «صولون» النظام المؤسساتي أو النظام السياسي، وهكذا نشأت الديمقراطية. وبالتالي فإن الاصلاح الذي أجراه «كليسثينيس»

١ ـ هو كبير القضاة في المدن اليونانية، ولاسيما في أثينا (المترجم).

بعد سقوط الطغاة نحا منحى الاصلاح الصولوني وتحدّد به، «فكليسثينيس» لم يخلق الديموقراطية ولم يحدث تجديداً لأنه تابع عمل «صولون». ويقول أرسطو «إنه كان أكثر ديموقراطية» من سلفه، فالمؤسس الأول هو «صولون». وأيضاً يذكر «ايسوكراتوس» في كتابه «الايروباجيات» النظام الديموقراطي ويقول إن صولون «كان أكبر صديق للشعب وسن الشرائع التي استعادها كليسثينيس».

إن هذه الرؤية المتسرّعة بعض الشيء لماضي أثينا تترك المؤرخين المعاصرين في موقف المتشكك. فأثينا في بداية القرن السادس كانت مدينة بالفعل، ولكن الرهانات التي نجمت عن الأزمة التي مزّقت المدينة والتي تولى «صولون» تسويتها لم تكن ذات أرضية سياسيّة بحتة ولا يمكن أن تُقرأ لا من بعيد ولا من قريب قراءة ديموقراطية وكذلك فإن «صولون» لم يكن رجل دولة وربّاً وحارساً للـ«ذيموس» (الشعب) منهمكاً بايصاله إلى السلطة، علىغرار ما فعل «كليسثينيس» بعده بأقل من قرن. ففي حالة «صولون» لا نستطيع أن نفصل دوره كوسيط في المدينة عن نشاطه كشاعر يتمتع بحكمة أخلاقية خارقة. أنستطيع للحظة واحدة أن نتصور «كليسثينيس» أو خصمه «ايساغوراس» ينشد أمام المواطنين قصيدة ألفها تكون بمثابة خطاب يحثهم فيه على الانفصال، كما فعل «صولون» في ما كتب عن معركة سلامين[1] (كما يقول «ديوجين لايرس»)، علماً بأن هذا النص مثْبت ووصلت بعض أجزائه إلينا. يستخدم «صولون» إذن في عمله السياسي طريقة في الاتصال كانت تقتصر على حلقة صغيرة من الارستقراطيين منغلقة دائماً بعض الانغلاق ويجتمعون خلف مائدة الطعام. ولايدين «صولون» بنفوذه وسلطته المعترف بها، لدعم عائلات الأشراف ومن لفَّ لفيفها أو للثقة التي أولتها الجماهير لزعيم الحزب الشعبي، وإنما يدين لوضعه الهامشي نوعاً ما أو لطريقته في عدم الدخول في اللعبة ولأسلوبه في أن يكون فوق المعركة. وكان دوره ودور كبار القضاة ورؤساء اللجان في العصر العتيق هو إيقاف التمرد بمصالحة سكان المدينة مع أنفسهم وبتوحيدهم. فلم يكن الأمر يقتصر على اصلاح الدساتير وتأسيس دساتير جديدة بل كان يركّز على تهدئة الناس وخلق الانسجام بينهم وتنقيتهم من الجماح والظلم باستبدال «الهيبريس» (الشطط) «بالصفروسيني» (الرزانة). ولبلوغ هذا الهدف وقف صولون بحزم بين الفريقين المتخاصمين، وكترسٍ تصدى لكليهما فانتقد استكبار

١ - في عام ٤٨٠ ق.م حقق الأسطول اليوناني بقيادة الاسبرطي اوريبياذيس نصراً مبيناً وحاسماً على الأسطول الفارسي الجرار الذي كان يقوده قوروش نفسه. فتظاهر الإغريق بالتراجع والانسحاب ثم انقضوا على الفرس ودمّروا معظم سفنه وبوارجه قرب جزيرة سلامين (المترجم).

الأغنياء الذين رفضوا التخلي عن مصالحهم وجابه شهوات الجمهور المجنونة الذي كان يبغي الحصول على كل شيء. فألغى الديون ونزع حدود الرهن ومنع الاستدانة القائمة على تأجير الأشخاص، فكان على الأغنياء أن يتخلوا عن كل ما خوّلهم تملّك أراضي «الأتيك» كلها وجعلها بين أيدي عدد صغير جداً منهم، كما يقول أرسطو. ولكنه في ذات الوقت رفض التقسيم المتعادل للأراضي كما كان يتمنى المعدمون من بين الفلاحين. وقد أشاد «صولون» في أشعاره بذلك، فبفضله أصبحت أرض «الأتيك»، الأرض السوداء التي أنجبت آلهة «الأولمب»، أصبحت حرة بعد عبوديتها؛ وكذلك حرّر «صولون» جميع الأثينيين مهما كان فقرهم مدقعاً ووضعُهم وضيعاً، فمنع العبودية الناجمة عن الديون وسمح بالعودة إلى المدينة لأولئك الذين اضطروا إلى المغادرة فبيعوا في الخارج أو نفوا، ومنذئذ صار كل فرد مولود في أثينا حرّاً، لأنه مواطن ولأن المواطنة تقتضي ذلك. فالإنسان الحر لايمكن أن يصبح عبداً. وينفصل عالم المدينة عن عالم العبيد، بالرغم من اختلاف سكانها، أكانوا من محتد عالٍ أو من الرعاع، أكانوا أغنياء أم فقراء، لأن العبيد منفصلون عن عالمها هذا. ولا جرم أن «صولون» قد قام بهذا الأمر الجوهري، وهذا شيء لايستهان به. أما الدستور المزعوم أنه واضعه والذي نسبه إليه أرسطو والتراث الذي خلّفه، فهو على الأرجح دستور وُضع في نهاية القرن الخامس وفي القرن الرابع تلبيةً لمستلزمات الدعاية الأوليغارشية (حكم الأقلية) وقتئذ. ويقال إن «صولون» أنشأ، إلى جانب «الاريوباج»[1]، مجلساً مؤلفاً من ٤٠٠ عضو، وقسم المواطنين إلى أربع طبقات يحق لها الانتخاب وتدفع الضرائب حسب دخلها؛ أما الطبقة الأخيرة (وهي طبقة الأحرار غير الملاكين) فمستبعدة من الوظائف ومن المناصب القضائية ويحق لها فقط المشاركة في «الجمعية» العامة وفي المحاكم. ونجد هنا صورة لذلك النموذج الذي تبنّاه «الأوليغارشيّون» المعتدلون من أمثال «ثيرامينوس» والذي أطلق عليه اسم «دستور الأجداد» الذي يتصدى للمتطرفين من كلا الجانبين بغية إقامة شكل من الديموقراطية المتوسطة الحال وتبني نوع من الدستور المشترك الذي يطبق من خلال المؤسسات وتنظيم جهاز السلطة المثلَ الأعلى للمقايسة الصحيحة والتوازن اللذين كان يمارسهما «صولون» في تحكيمه.

ومن تحكيم «صولون» وتبديل «كليسثينيس» لنظام المؤسسات في أثينا، لم تكن المسافة ناجمة فقط عن ظهور مُخطط سياسي تجلّت فيه منذئذ بوضوح المجابهات بين

١ ـ محكمة من أثينا كانت تنطق القضاء على جبل أريس (المترجم).

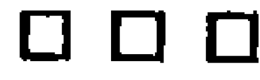
المواطنين، وإنما تغيّرت الطريقة التي مارستها المدينة لتفهم نفسها كمجموعة لها وحدتها وانقساماتها ومراهناتها على السلطة.

وكما ارتبط الشاعر الغنائي الكريتي «ثاليس الغُرْتيني» ارتباطاً وثيقاً بما فعله «ليكورغوس» في اسبرطة، كذلك ارتبط اسم الكريتي «ابيمنيذيس الفايستي» - «وهو رجل أحبته الآلهة وأفضت إليه بعلمها في مجالي الإلهام والأسرار» - بما فعله «صولون» في أثينا. يقول «أفلوطرخوس» أن «ثاليس» كان يُعتبر شاعراً غنائياً ولكنه في الواقع كان يتصرف كمشرّع ممتاز؛ يقول «في كتابه «حياة ليكورغورس» الفصل ٤، المقطع ٢ و٣): «ذلك أن قصائده الغنائية كانت تحرّض على الطاعة والوئام وذلك على أنغام وايقاعات مناسبة جداً لبث حب القانون والنظام. وحتى على غير علم من جمهور المستمعين كانت هذه الأناشيد تلطّف اخلاقهم وتعوّدهم على حبّ الطيبة بدل الخبث الذي كان منتشراً بين سكان البلاد. وهكذا فإنه شقّ الطريق إلى حد ما أمام «ليكورغوس» لاصلاح الاسبرطيين». أما «ايمينيذيس» فأقام منذ وصوله إلى أثينا علاقة صداقة مع «صولون»؟ ويقول «أفلوطرخوس» في ذلك «إنه سهّل له المهمة كثيراً وأرشده إلى وضع قوانينه». بأي شكل؟ «لقد قدّس المدينة وطهّرها من الأنجاس بالتكفير عن الذنوب والتنقي وإقامة المؤسسات الدينية، فأعدّها هكذا للخضوع للعدالة وتقبّل الوئام » (حياة صولون، ١٢، ٨ - ٩). ففي اسبرطة وأثينا القديمتين مُهد الطريق هكذا لعمل «المشرّعين» وتمت مراعاته ودعمه وتعزيزه على أي حال، وذلك بتدخل أشخاص يستعملون مجموعة من الوسائل الشعرية والدينية ويوظفون امكانيات الغناء والابتهالات وشعائر التطهير وإنشاء العبادات وتأسيس المعابد، للحصول على النتيجة نفسها التي تتوخاها قرارات رجال الدولة. ودائماً يهدف إسعاد المواطنين وتحييد الأشرار إلى تلطيف العلاقات الاجتماعية وتهدئة الصراعات وإعادة الوحدة إلى المجموعة الدينية باستبدال الحقد بالصداقة. لقد كان شاعراً ملهماً وحكيماً وعرّافاً ومتنبئاً طويل الباع في الأمور الإلهية ورجل قانون ودولة؛ وارتبطت هذه الشخصيات بعضها وتقاطعت مجالات تدخلها في حياة المدينة بعض التقاطع.

وللمفارقة، يعيدنا هذا الكلام إلى «كليسثينيس». من المؤكد أننا لن نستطيع هنا الخوض في تفاصيل الإصلاحات التي حقّقت المساواة السياسية بين المواطنين والتي اشركتهم جميعاً في ممارسة السلطة فعلاً، حسب قواعد ناظمة، بعد إنشاء مجلس الخمسمئة عضو، وذلك بإعادة صياغة الجماعة المدينية وإعادة تنظيم حيّز المدينة. ويكفي أن يعود المرء إلى الكتاب الجميل الذي كتبه «ب. ليفيك» و«ب. فيدال ناكيه»

وكرّساه لـ«كليسثينيس الأثيني». ومن مزايا هذا الكتاب أنه استطاع أن يرى ويظهر الخلفية الذهنية التي كانت وراء التغيير العميق الذي تمّ في مجال المؤسسات، ممّا تضمّن وجود أشكال جديدة في التفكير تلتزم قليلاً بالمعتقدات الدينية، وهو مانسميه اليوم بمزيد من العلمانية. وإلى جانب إنشاء حيّز أكثر تجريداً ومرتبط بالتنظيم السياسي، يضاف إنشاء الزمن المدني، باعتماد التقويم البريتاني[1] إلى جانب التقويم الديني. ويُحسب التنظيم السياسي وحيّز المدينة وزمانها ويُرتب عددياً حسب نظام عشري، وحل بذلك محل التقويم الاثني عشري الراسخ في التقاليد.

إن إصلاحات «كليسثينيس» وجوانب التجديد الثقافي لديه قد دفعت إلى الاحتفاء بما فعله رجل الدولة الاثيني إذ قدّم مجموعة من الأمور العلمية وأعرض عن الخطابة الاحتفالية. وبإشادتنا بالتحليل النقدي والعقل المتبصّر والتقصّي التاريخي الموضوعي، فإننا نكشف النقاب عن ضرورة ربط العقل بالديموقراطية في أيامنا هذه، كما في عصر كليسثينيس.



١ ـ وُضع هذا التقويم إكراماً لنظام «البريتانيون» في أثينا القائم على حكم ممثلي القبائل الذين كانوا يتغيرون دورياً ويشرفون على الحياة السياسية والاجتماعية للمدينة (المترجم).

# أسطوريات

# المسألة الأسطورية

ماذا نعني بالأساطير اليونانية؟ إنها إجمالاً وأساساً مجموعة من القصص تتعلق بالآلهة والأبطال، أي بهاتين الفئتين من الأشخاص اللتين كانت المدن القديمة تكرس لهما شعائر العبادة. وفي هذا، تلامس الأساطير الدين؛ فإلى جانب الشعائر التي تتقاطع تقاطعاً واضحاً مع الأساطير أحياناً إما لأنها تبرر عموماً أشكالها العملية وإما لأنها تبرز حيويتها وتطور معانيها، إلى جانب هذه الشعائر نجد رموزاً فنية مختلفة تعطي الآلهة أشكالاً متخيَّلة فتجعل حضورهم في صميم عالم البشر، ولذا فإن الأساطير تشكل، بالنسبة للفكر الديني عند الإغريق، إحدى وسائل التعبير الأساسية. فإن شطبناها لفقدنا ربما جانباً مهماً جداً يكشف لنا عالم الآلهة الكثيرين ومجتمع الغيب المتعدد والمعقد، والمزدحم والمنظم في آن. بيد أن هذا لايعني أننا نكتشف في مجموعة الأساطير وقصصها مجمل ما كان يتوجب على الإغريقي معرفته وتصديقه عن الآلهة، أو قانون إيمانه إلى حدّ ما. ليس الدين اليوناني ديناً كتابياً. فبمعزل عن بعض التيارات الملِّيّة والهامشية كتيار الأورفية[1]، لم يعرف الدين اليوناني أي نص مقدس وأية كتب مقدسة نجد فيها حقيقة الإيمان محددة بكل جلاء وتمام. فلا مجال في هذا الدين لأية عقائد. ومع أن المعتقدات التي تنقلها الأساطير تحظي بقبول الناس بها، إلا أنها لا تضمن أي شكل من أشكال القسر والإلزام، فهي ليست مجموعة من المعتقدات التي تثبت الدعائم النظرية للتقوى، وتضمن للمؤمنين من الناحية النظرية أساساً من اليقينيات التي لاتدحض.

الأساطير شيء آخر، فهي قصص تقبّلها الناس وفهموها واعتبروها كذلك، مثلما ورد ذلك في أقدم الوثائق. ولذا فإن الأساطير تتضمن، أصلاً، وإن جاز التعبير، بعداً تخييلياً يشهد به التطور الدلالي لمفردة «ميثوس» التي تدل على ما يندرج في مجال

١ ـ نشأت الأورفية في القرن السادس ق.م وانتشرت في معظم الأقاليم اليونانية. وهي مذهب روحاني ركّز على ضرورة التطهير والتقشف واتجه نحو الوحدانية. وكان الأورفيون يعيشون في جماعات تشبه الأديار ويمارسون شعائر العبادة والنسك (المترجم).

التخييل البحت، أي الحكاية الخرافية، وذلك علىعكس مجال الواقع من جهة والإثبات المدعم بالحجج من جهة أخرى. إن الجانب السردي (الذي يتمتع بقسط كاف من الحرية إذ تدور حول الإله نفسه أو حول المأثرة الواحدة من مآثره روايات متعددة يمكن أن تتعايش وأن تتناقض دون أن تثير الاستنكار) يقارب الأسطورة اليونانية مما نسميه ديناً، ويقاربها أيضاً من الأدب كما ننظر إليه اليوم.

ولكن يجب أن تُفهم فكرتي بشكل سليم. فأنا لا أقول إن الأساطير كانت في نظر الأقدمين عنصراً فانتازياً مجانياً اختلقه الخيال الفردي أو الجماعي، ولا تستطيع على الصعيد الديني أن تدعي أنها أكثر جدية وصدقية من حكايا العجائز. على عكس ذلك نريد من القارىء، إن أراد الولوج في عالم الأساطير اليونانية، أن يتجاوز أطر التفكير التي اعتادها؛ فبين الأدب والدين، وبين القصة الخيالية وصحة المسرود، وبين نسج حبكة الأسطورة وأصالة الجانب الإلهي المتضمن في السرد، لم توجد قطيعة في سالف العصور عند الإغريق، كما لم يجدوا أي تنافر ننزع اليوم إلى إبرازه. ففي نظام ديني يخلو من كنيسة ومن فئة كهنوتية ومن مختصين بالمسائل الإلهية ومن عقيدة منزلة ومن كتاب فيصل، من يستطيع التكلم عن الآلهة سوى التقاليد الشفوية التي لا نفهمها إلا إذا ارتبطت بشكل أو بآخر بالكتابة؟ ومَن يستطيع أن يحدّد بالكلمات الجانب الإلهي، اللهم إلا أولئك الأشخاص الذين كانت وظيفتهم انتاج أسلوب الخطاب الذي عبّر فيه المجتمع اليوناني عن نفسه وارتضاه في المراحل المختلفة من ثقافته، وأعني بذلك أولاً النشيد الملحمي ثم أشكال الشعر الغنائي والكورالي المتعددة ثم الأناشيد والأعمال المسرحية إن في مجال المأساة أو الملهاة، وبوجيز العبارة جميع أولئك الذين يصنفهم الإغريق بعد أفلاطون في مرتبة الشعراء؟ إن اللاهوت القديم هو في مجمله كناية عن شعر، وإن الخطاب الذي يتناول الآلهة هو سرد أسطوري. يتم الكلام عن قوّات السماء ويعبَّر عنها ويفكّر فيها، بواسطة قصص تذكر مغامراتهم الأسطورية والأحداث المأساوية التي تعرضوا لها منذ ولادتهم، وتتكلم عن علاقاتهم فيما بينهم ومناطق نفوذهم التي خُصّصت لهم وأشكال السلطة التي يتميزون بها ومشاحناتهم واتفاقاتهم والطرق الخاصة التي يتدخلون فيها على الأرض ويتعاطفون مع البشر.

وفي هذا الصدد هناك تماثل بين أساطير الإغريق وبين تصورهم للآلهة ورسمهم لهم. ويصب هذا وذاك في مقولة أسميناها: المشبّهة. ويُذكر تنظيم المجتمع الإلهي وتوازنه وطريقة سيره إجمالاً، بواسطة المنافسات والنزاعات التي تفرّق الآلهة عن بعضهم لا بل

تدفعهم أحياناً إلى الحروب الطاحنة، وبواسطة الصداقات التي يعقدونها والزيجات التي يحتفلون بها والولادات وعلاقات الحسب والنسب التي تربط فئات الآلهة بأواصر القربى، وبواسطة أشكال التزاحم على السلطة والإخفاقات والانتصارات وامتحانات القوة بين الخصوم أو ارتقاء مراتب الشرف التي يحظى بها الحلفاء الأوفياء المخلصون. ومن هذا المنظور لا يكون التمثال المشبّه لأبولون ـ أي تمثال الـ«كورّوس» (الشاب) العاري ـ صورة للإله، وإنما يبرز السمات الإلهية في شكل الجسم البشري، علماً بأن هذه السمات هي حكر للآلهة الخالدين ولا يُضيء انعكاسُها الجسم البشري في عزّ عمره إلا ليتلاشى حالاً فيزول شبابه وجماله وقوته المتوازنة. وهكذا فإن جميع الوقائع المختلفة والفضائح التي طاب للشعراء الخوض فيها، يجب ألا تُقبل كحقائق ثابتة.

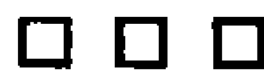
ولأن القصص تنقل بلغة بشرية ما يخص مجال الآلهة، فإنها لا يمكن أن تؤخذ بحذافيرها. ومع ذلك يجب أن تؤخذ بكاملها مأخذ الجد. فمهما كان الإبدال حراً فإنه يخضع لقواعد دقيقة جداً تحوّل الإنسان بالقصة الأسطورية وعبرها أن يسمو إلى قوات السماوات ويكتشف مواقعها ووضعها بالنسبة للبشر. وسأختار مثالاً وحيداً من أقدم النصوص عندنا وأبعدها عن اللاهوت، وهو كتاب «الالياذة». عندما روى «هوميروس» حادثة الحب المحرم الذي كان بين الإله «أريس» (إله الحرب) والإلهة «أفروديت»، فضحهما الإله «ايفايستوس»[1] أمام جميع الآلهة المجتمعين، بعد أن وجدهما متلبسين بالزنى؛ ويحيط الشاعر قصته بمسحة تهكمية كبيرة ليؤكد على أنه يتعامل معها كما يتعامل مع اللعبة أو مع المسخرة حتّى. وهذا يعني أنه أول المعترفين بإمكانيات أخرى لسرد القصة الخرافة وبتنويع حبكاتها. ولكن يجب على كل الروايات، وعلى روايته أيضاً، أن تترجم هزلياً أو مأساوياً بعض الملامح التي تجعل من الآلهة المتورطين في هذه القصة ثالوثاً مشكلاً من «قوى» ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة من التعارض أو التكامل. «فإيفايستوس» هو الساحر وصانع القيود ويستطيع تقييد الكائن الحي وجعله جامداً كالحجر كما يستطيع تحرير الحياة بإحياء المادة الموات؛ وهو أيضاً صانع المعادن المرتبط حميمياً «بأفروديت» بسبب جمالها هذا وسحرها وقدرتها على الإغواء وتجسيده فيستطيع هذا الإله الماهر التقاط هذا البهاء ليترجمه بفنّه إلى روائع فتانة تتوهج بالحياة. أما ارتباط «أريس» «بأفروديت» فهو ارتباط مختلف يشبه تلاقي الحب والحقد عند البشر، والزواج والحرب، ويشبه تناغم قوى الوئام والنزاع في

١ ـ هو إله التعدين والحدادة، وأحد أبناء زوس. وسمّاه الرومان فولكان. وكان أعرج دميم المنظر، لكنه كان ماهراً جداً فبنى قصور الآلهة في الأولمب. (المترجم).

الكون وقوى الانسجام والصراع. وأخيراً يتعارض «ايفايستوس» و«أريس» كما يتعارض ذكاء الصانع الفذ وحذقه الماكر مع قوة المقاتل الوحشية وعنفه الأعمى. فنجد عند أحدهما سرعة في الجري يمارسها المقاتل «طيار الخطى»، ونجد عند الآخر تلكؤ الكسيح الأعرج ذي القدمين الفحجاوين المشوّهين. ولكن هذا الإله الذي يسير متعرجاً ويتقدم بمشقة يبلغ هدفه مباشرة، فإن البطل الذي لا يشق له غبار في العدو يجد نفسه أمام «أفروديت» مسمراً في مكانه ومشلولاً بالتأثيرات السحرية الماكرة التي مارسها الإله الأعرج عليه.

من خلال متعة قصة بشرية بحتة يعمل التخيل السردي وفق قانون صارم القواعد، بالنسبة لثقافة معينة. إن هذا القانون يعطي الأوامر ويوجّه لعبة الخيال الأسطوري ويقيم الحدود وينظم مجال الخيال بحيث يتمكن من الانتاج وتعديل الترسيمات القديمة وخلق روايات جديدة. وبعد أن يستفيد القانون من بعض القيود التي يفرضها كوظائف متساوقة وممكنة، وبعد أن يسمح بها وهو يكتشف امكانيات التوجه المفتوحة، تبدأ عملية الإبداع السردي ويستمر الفكر الأسطوري حياً في الحضارة باستئنافه المستمر للتقاليد.

إن البقاء على قيد الحياة لايعني فقط أن الرسالة التي تنقلها القصص تبقى بكل مضامينها ومستوياتها مفهومة. وهذا يعني أيضاً أن حقل الأساطير يشكل دائماً ذلك المكان الذي تتبلور فيه المعتقدات الدينية وتستمر معبّرة عن نفسها بأسلوب المسرودات المتطورة وشكلها. وفي هذا الصدد تشكل الأساطير-رهان نقاش يتجاوز حدودها، فتتعرض لمناظرات لا تستعمل أسلحة النقاش المدعم بالبراهين والدحض، على طريقة الفلاسفة، بل تعمل على مادة الحكاية الخرافية بأسلوب مختلف. فعندما نقارن على سبيل المثال تصور نشوء الآلهة عند «الأورفيين» بترسيمة «هزيود» التقليدية، وعندما نقابل الروايات المختلفة لأسطورة تأسيس الأضاحي، نجد أن الفروق في الحبكة قد تتجاوب مع الاختلافات الأساسية للتوجّه اللاهوتي. فأحياناً تدل الفروق في بنية القصة ويدل تغير مكان أجزائها على مواقف متناقضة من الشأن الإلهي وعلى تصّور آخر لعلاقات الإنسان بالإله وعلى قبول عوالم دينية مختلفة تتمتّع بممارسات ثقافية خاصة وبطرق في الحياة متنافرة. وهكذا تبيّن الأساطير وجود عدد من التعارضات بين التيارات الدينية المتجابهة، وبين فئات المؤمنين المتنافسة داخل الثقافة نفسها.



## الحياة المديدة لآلهة الإغريق

لقد عمّر آلهة الإغريق طويلاً فعُبدوا حوالي ألفي سنة امتدت من القرن الخامس عشر قبل الميلاد، عندما دوّن الكتبة العاملون عندي سراة الأخائيين (وهم اليونانيون الأوائل الذين استقروا في بلاد «الهلاذا») أسماء بعض الآلهة على رُقُم من فئة (B) وُجدت في «كنوسوس»[1] الكريتية، وحتى القرن الرابع بعد الميلاد عندما أصبحت المسيحية بفضل الامبراطور قسطنطين ديناً رسمياً للأمبراطورية الرومانية. بين هذين التاريخين المتباعدين تطورت المعتقدات والعبادات، كسائر عناصر الحياة الاجتماعية، ولكنّ الرموز الكبرى لمجموعة الآلهة (البانثيون)، بقيت ثابتة. وحسب تغيرات الزمان والمكان والمدينة، فإن مجتمع الخالدين بقي في نظر الإغريق محافظاً على توازناته النسبية وجامعاً أفراد العائلة الإلهية التي رسمت الملحمة الهوميرية منذ القرن الثامن لوحتها الملونة.

### القوى الكبرى:

من قمة جبل الأولمب يسيطر على العالم الإله القدير «زوس» سيد السماء وأبو الآلهة والبشر بصحبة زوجته الشرعية «هيرا» الملكة الغضوب التي كانت أخته. ويليه أخواه، وهما «بوسيذون» سيد المياه قاطبة والأنهار والبحر والأوقيانوس الذي يشكل مدّه حزاماً لليابسة؛ وهو أيضاً مزعزع الأرض وسيد الخيل؛ ثم «هاديس» الذي كان نصيبه حكم العالم السفلي وشعب الأموات الذين يمكثون في الديجور الذي لايصل إليه نور النهار. وتليهما «ذيميتير» أخت «هيرا» والآلهة الثلاثة الذين توازعوا العالم، «وذيميتير» تهب ثمار الأرض المزروعة وتوزّع نِعَم الحضارة. وتعلقت الأم ذيمتير بإبنتها

١ ـ تُعتبر كنوسوس مركزاً للحضارة الكرَيتية التي بلغت أوجها في عهد الملك مينوس وخلفائه (١٧٠٠ - ١٤٠٠). ودمّر الآخائيون هذا المركز في القرن الحادي عشر، وفي بداية القرن العشرين اكتشفت آثاره (من قصور وأدوات منزلية وعسكرية وثقافية كالرقم) التي تدل على مستوى حضاري عريق. (المترجم).

«كوري أو برسيفونا» (سيدة الجحيم مع زوجها «هاديس») وكانت مشرفة على الأسرار التي تعد المطّلعين على الدين بمصير أفضل في هذه الدنيا وفي الآخرة.

وشكّل أولاد «زوس» من «ليتو» الجيل الثاني من الآلهة، وهم الفتى «أبولون» النبي الملهم والموسيقار والمطهّر من الأدناس وجرائم سفك الدم والخطايا الدينية، وهو أيضاً إله البيان والكفّارة العادلة ويحمل بيديه القوس والكنّارة. وإلى جانبه أخته «أرتميس» العذراء الصيادة الفاتنة الجمال والمحيّرة والبرية الطباع: إنها تمتلك جميع الحيوانات والشبان والشابات، وتجوب السهوب المتاخمة للمدينة وتعمل في الثغور وتحرص على أن تُحترم الحدود التي تفصل بين الحيوانات والبشر، وبين المتوحشين والمتحضّرين وبين الشباب والكهول، مع أنها تساعد على تجاوز هذه الحدود. وهناك إلهتان أخريان منذورتان للعفّة التامة ترفضان وضع الزواج القانوني، هما «أثينا» و«هستيا».

إن العذراء «أثينا» هي البنت الأثيرة لأبيها «زوس» (فقد انبجست من رأسه مدججة بالسلاح) ونجحت في كل الأعمال السلمية والحربية التي أقدمت عليها والتي اقتضت منها الفطنة والتبصّر والدراية والذكاء والمهارة المبتكرة، ولقد ورثت هذه الطاقة الذهنية عن أمها الأوقيانوسيّة «ميتيس» كما ورثت الذكاء والدهاء عن أبيها «زوس» الذي أراد الاستئثار بهما كاملاً فابتلع وليدته بعد أن حبّل أمها. أما «هيستيا» فهي أخت «ذيميتير» و«هيرا» وهي الإلهة الثالثة التي بقيت دائماً فتاة. وتقيم في صميم كل دار داخل الموقد المنزلي، وفي كل مدينة داخل الموقد المشترك أي الـ«بريتانيون»؛ ويكمن دورها في أن تغلق الجماعة البشرية على نفسها، أو العائلة أو الجماعة السياسية، وأن تجعلها مركزاً مستقراً ودائماً ومحصوراً وتخلق فيها «جواً داخلياً» تتراكم فيه الثروات المدّخرة داخل البيت لأنها حرصت عليها.

ويرتبط اسم «هرميس» «بهستيا» كنقيض ومتمّم له، و«هرميس» هو ابن سفاح ولد من علاقة تمت بين «زوس» والحورية «مايا»، وهو إله خارج المنزل يحبّ السفر والحركة الدائمة كالماعز والغنم التي كلّف برعايتها. إنه راعٍ ودليل ومرسل وسفير ورسول وتاجر كُلّف بالاتصالات والمبادلات في مجالي الرسائل الكلامية والثروات، كما كلّف بالصفقات وبشتى الانتقالات. وأثناء اجتيازه الجدران والأبواب وقطعه الحدود، يقود البشر الأحياء إلى عالم الأموات، كما ينقلهم من اليقظة إلى النوم، ويكون حاضراً في غرفة العروسين عندما تتحول العذراء إلى امرأة في ليلة الدخلة، ويصاحب الآلهة في ذهابهم وإيابهم عندما يزورون البشر.

إن «هيفايستوس» و«أريس» ابنان شرعيان «لزوس» و«هيرا» إلا أنهما لا يعتبران من عداد الآلهة الأكثر كمالاً، فوُلد الأول بشكل مشوّه واستُقبل بشكل سيء، فكانت ساقاه ملتويتين وله قدم مقلوبة ومشية منحرفة؛ إن «هيفايستوس» هو الإله الصانع والمعدِّن وسيد «النار»، إنه ساحر إذ يقترن بالرغم من كل تشويهه بالآلهات اللواتي يذكّر جمالهن بالسناء السحري للروائع التي يصنعها بمهارته وحذقه المنقطعي النظير. فقيل إنه تزوج «أفروديت» «المتألقة» ذات الجسم الذهبي التي كانت تستطيع أن تُخضع «للحب» و«الشهوة» جميع الكائنات من آلهة وبشر وحيوانات كي تجمع بين الأجناس المتعارضة وتخلق انسجاماً بين الأضداد. أما «أريس» فهو إله غبي ومجنون حانق يجسد في الحرب العنف الوحشي والمجزرة والتوحش الأعمى في المعمعة. وهو أيضاً تزوَّج «بأفروديت»، فقد كان هذا الإله الذي يزرع الانقسام والمعارضة يتردد سراً على فراش أفروديت الفاحش، علماً بأنها إلهة تزرع الوفاق والوئام.

أما «ذيونيسوس» فهو إله نسيج وحده. أبوه «زوس» وأمه بشرية، لذا فإنه يحتل في مجمع الآلهة مكانة «الأجنبي الغريب». فله صورة «الآخر» عند الآلهة وعند البشر. ويكون مخيفاً ولطيفاً مع البشر في آن، فتارة يرميهم بالجنون والرجس والجريمة وطوراً يهبهم الهروب من الواقع اليومي، والحبور والغبطة. وعلى النساء اللواتي يدفعهن إلى الهرب من منازلهن وعائلاتهن وأعمالهن فيستسلمن للتشرد في الجبال يُغدق الهذيان الانخطافي فتأخذهن الحال في موكبه؛ أما الرجال فيهبهم الخمرة والسكر والتنكّر والمسخرة وقلب القواعد المرعية في السلوك أثناء الموكب الصاخب في «الكوموس» الذي يقام له[1]. إن «ذيونيسوس» هو شفيع المسرح، فعلى الخشبة تقدم القصة الخيالية كما لو كانت حقيقية. وفي كل مجال يظهر فيه ويفرض عليه حضوره الطاغي، يخلط بأشكال نفوذه الحدود بين الواقع والوهم، ويلغي المسافة التي تفصل الإنسان عن الآلهة وعن الحيوانات، فيضفي على المؤمنين به نعمة العودة إلى حالة من التواصل السعيد بين جميع الكائنات فتتذوق حلاوة العصر الذهبي المستعاد. أما الذين ينكرونه فيُسقط عليهم حالة التوحش والجنون فيقعون في حيصبيص.

## الآلهة الآخرون في البانثيون:

هناك آلهة آخرون تصحب هذه القوى العظيمة، ومنها «غي» أو «غايا» أي الأرض،

١ ـ الكوموس هو عيد شعبي يقام احتفاء بذيونيسوس وتنشد فيه الأهازيج وتنتظم الرقصات وتكثر الولائم (المترجم).

وهي الأم الكونية بسبب علاقتها بـ«أورانوس» (السماء) وبـ«بونتوس» (اليمّ)؛ وأنجبت الإلهةُ الأورانية «ريا» في سرير أخيها «كرونوس» ذرّيّة الآلهة الأولمبيين جميعها. وهناك أختان لـ«ريا» هما «ثيميس» (أي مبدأ الاستقرار والنظام في الطبيعة والحياة الاجتماعية) و«تيثيس» (وهي زوجة الأوقيانوس، وتتموّج وتتغير بقدر ما تكون ثيميس ساكنة وثابتة)؛ وهناك «اسكليبيوس» ابن أبولون، وهو إله شافٍ وطبيب؛ و«بان» ابن هرميس، وهو سيد الرعاة والقطعان، وشكله نصفه بشر ونصفه ماعز (ويطارد الحوريات اللواتي يصطحبن أباه وأرتيميس ويحاصرهن، ويختلط بالساتيرات والسيلينيات[1] في موكب ذيونيسوس فيثير عزفُه على المزمار لواعج الهوى؛ ولكن هذا الإله الحيوان قد يثير أيضاً الرعب والفزع[2]). أما «سيبيلا» فهي صنو «لريا» الأم الكبرى، وقد قدمت من آسيا الصغرى وأدخلت الشعائر التهتكية. وأخيراً يُعتبر هركليس (هرقل) البطل الذي تجشّم الصعاب، ويعدّ رمزاً للغلوّ، وقد تمّ تأليهه بعد أن حقّق مآثره. والشعائر التي تقام له هي شعائر بطولية وإلهية وتمارَس في جميع المدن اليونانية.

يضفي تعدد الآلهة على الوثنية القديمة ملامح تجعلها تتعارض مع الديانات التوحيدية. فلا يوجد إله واحد يتمتّع بالقدرة الكلية أو بالمعرفة الكلية، ولا يظهر أي إله كاملاً متسامياً فوق البشر تسامياً مطلقاً وغريباً تماماً عن العالم وبعيداً عنه. فيحتل كل إله، بالتضامن مع الآلهة الآخرين مكاناً يستحقّه ويتمتع بسلطات مختلفة عن سلطات غيره، وله مجال خاص به ووظائف يستأثر بها وطرق عمل له دون غيره. وبهذا المعنى يشكل البانثيون طريقة في التفكير والتمييز وتصنيف الظواهر الطبيعية والاجتماعية والبشرية إذ يربطها «بالقوى» الأخرى التي تتجلى فيها وتتحكم بها. فالآلهة إذن يمارسون نشاطهم في العالم ويحتلّون الطبقة العليا منه ويحكمونه وفقاً لنظام يضمن زوس عدالته وديمومته. أما الفرق الجوهري بين الوضع الإلهي والحياة الأرضية التي يعيشها البشر والحيوانات،

١ ـ الساتير هو شيطان بري يقيم في الغابات له جسم رجل بلحية وقرنين، أما قسمه السفلي فيشبه الحصان أو التيس، وله ذنب وعضو تناسلي ضخم ومغتلم. يجوب الأرياف عازفاً على مزماره ويطارد الحوريات والنساء ليضاجعهن. ويشارك في أعياد ذيونيسوس.

أما السيليني فهو جني يقيم قرب الينابيع والأنهار له ذنب وحافران وأذنا حصان. ويقال إنه ابن «بان» أو «هرميس»، وكان يشترك في أعياد ذيونيسوس. وصوره التقليد الشعبي كشيخ مسنّ أفطس الأنف يركب حماراً ويتعتعه السكر (المترجم).

٢ ـ الكلمة الفرنسية Panique (الرعب) هي كلمة ذات وقع أسطوري مشتقة من اسم الإله بان (المترجم).

فهو أن الآلهة لايعرفون المرض والألم والشيخوخة والموت. فلهم حياة لا تنقطع ووجود دائم ولهم بهاء لايُرى يتلألأ كنجوم السماء، لذا فإنهم يتمتعون بالسعادة والشباب الدائم، فهم الخالدون الذين لايعرفون الموت (أثاناتوس). وما عبادة البشر لهم إلا دليل على خضوع الضعيف للقوي والأدنى للأعلى. وتقام الشعائر في جو من الاحترام والامتنان؛ وتكريم الآلهة هو واجب يقوم به التابع نحو سيده.

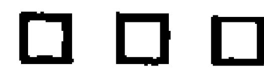
## المقدس الكلي الحضور:

في نظام كهذا لاينحصر الشيء الديني في مكان منعزل، بل يتحرك في جميع المؤسسات وجميع الممارسات الخاصة والعامة، لأنه يشكل بُعداً رئيسياً من أبعادها. ولايوجد أيضاً بين المقدس والدنيوي أي تعارض، بسيطاً كان أم حاسماً، بل هناك مقدس كلي الحضور له أشكال متعددة، تمتد من المقدس المحظور الذي لايجوز لمسه إلى المقدس الذي سمح الآلهة للبشر بالتصرف به بشكل كامل أو على الأقل باستعماله حسب الحدود المسموح بها. ومن جهة أخرى نرى أن هذا الدين لا يعرف أي شكل من أشكال الوحي والتنزيل، فلا أنبياء فيه ولا مشيح، ويضرب هذا الدين جذوره في التراث المرتبط به بقوة والذي يشمل جميع العناصر التي تشكّل الحضارة الهلّينية، انطلاقاً من اللغة والإرشادات وطرق العيش والشعور والتفكير ووصلاً إلى الأحكام والقيم، أي أنها تشمل عادات الحياة الجماعية وقواعدها كما تشمل المكونات الأخرى للثقافة. إن هذا التراث الديني المستند إلى عدد من القصص الخرافية والأعمال الشعائرية (ولاسيما شعائر الأضاحي) والتصورات الشكلية للآلهة (وبخاصة التماثيل الكبرى ذات الشكل البشري التي تجسّد حضور الآلهة في هياكلها)، لا يتمتع بأية صفة عقائدية. إنه دين بدون طبقة كهنوتية وبدون كنيسة ورجال دين مختصين (فمراتب الكهنوت مناصب للقضاة، ولكل قضاء قيمة دينية)، ولا يعرف كتاباً مقدساً يثبّت الحقيقة إلى أبد الآبدين. كما أنه لا يحتوي على أي قانون ايمان يفرض على المؤمنين مجموعة من المعتقدات التي لاتناقش.

في إطار الدين السياسي الخاص بيونان المدن، تخضع المعتقدات والعبادات الفرضيتين. فتتجاوب أولاً مع الشخصية الخاصة بكل مجموعة بشرية وضعت نفسها ـ لكونها مدينة ذات رقعة محددة ـ تحت رعاية عدد من الآلهة والأبطال الخاصين بها الذين يضفون عليها طابعاً دينياً متميزاً. والواقع أن كل مدينة كان لها إلهها أو آلهتها المشرفة عليها وأبطالها المدفونون فيها، وتكمن وظيفتهم في رصّ

صفوف المواطنين لجعلهم جماعة حقيقية، ولتوحيد الحيّز الميديني بكامله وبخاصة مركز المدينة أو الـ«خوارا» والأرياف التابعة للمدينة، وللسهر على صون الدولة بيشرها وأرضها، إزاء المدن الأخرى. ويجب ثانياً، ومن خلال تطور الأدب الملحمي المنفصل عن كل جذور محلية، ومن خلال تشييد المعابد الكبرى وأماكن العبادة العامة كما في ذلفي، ومن خلال إنشاء الألعاب والمدائح التي شملت جميع الأقاليم اليونانية، كما حصل في مدينة أولمبيا، يجب إقامة وتعزيز التقاليد الأسطورية ومواسم الأعياد واعتراف بلاد اليونان كلها بمجموعة الآلهة (البانثيون).

إلى جانب العبادة المدينية تطورت بعض التيارات والمجموعات الهامشية والسرية إلى حد ما، وهي التي كانت تعبّر عن تطلعات دينية مختلفة. واندمج بعضها جزئياً أو كلياً بمؤسسات المدينة، كما حصل لأسرار «ايليفسيس»[1] وللاحتفالات الذيونيسية؛ بينما بقي البعض الآخر كالشعائر الأورفية بعيداً عن هذه المؤسسات. وساهمت جميعها في شق الطريق لـ«تصوف» يوناني اتسم بالبحث عن إقامة علاقة مباشرة وحميمة مع الآلهة. ولكن البحث عن الخلود السعيد، والأمل أثناء هذه الحياة أو بعد الموت في تحرير الجانب الإلهي الموجود داخل كل كائن بشري، كانا يصطدمان بالحكمة اليونانية لدى الإغريق التي توصي بألا يحاول أي إنسان أن يضاهي الآلهة.



١ ـ أساساً هي أعياد دينية كانت تقام في مدينة (يليفسيس) التي صارت محجّة لجميع الإغريق. وتركز هذه الأعياد هي عبادات التطهر وعلى تكريم الإلهتين ذيميتير وكوري. ونحت هذه العبادات منحى سرياً وباطنياً، كي تحافظ على قداستها. وانتقلت هذه الأسرار إلى الحضارة الرومانية (المترجم).

# نشأة الكون

منذ العصور القديمة عرف الإغريق تقاليد متعددة ومتباينة تتعلّق بأساطير نشأة الكون. ونجد عند «هوميروس» أثراً لبعض منها. وفي «الالياذة» نرى الشاعر يعطي، في مرتين، «أوقيانوس» و«تيثيس» صفات نتبيّن منها أنهما الزوج الإلهي الأول. فأطلق على أوقيانوس كلمة «أصل الآلهة» (أو أبوهم الذي أنجبهم «ثيون غينيسيس»، أما «تيثيس» فهي أمهم (انظر الالياذة، النشيد الرابع عشر البيتان ٢٠٠ و٣٠٢). وفي الأبيات التالية يستعيد هذه العبارة نفسها ويوسّعها، فيقول إن «أوقيانوس» هو الأب الأصلي لجميع الأشياء وجميع الكائنات (بانتيسي) (النشيد الرابع عشر البيت ٢٤٦). وأعطى كل من «أفلاطون» و«أرسطو» لهذه المقاطع بعداً يتعلق بنشأة الكون؛ فقبل «ثاليس» الذي اعتبر الماء مصدر كل شيء، وجد «هوميروس» أن العنصر السائل هو أصل الآلهة والعالم (انظر كتاب «الثييتيس» ص ١٥٢ وكتاب «الماورائيات» ص ٢٧). ونستطيع التفكير بأن هذه القيمة «الأولى» التي أعطيت لقوى المياه تعود إلى طابع المياه العذبة المزودج، ذلك أن سيولتها وعدم وجود شكل لها يؤهلاّنها أولاً لتمثيل حالة العالم الأصلية حيث كان كل شيء غارقاً ومختلطاً يسبح في كتلة متناسقة واحدة؛ ذلك أيضاً أن قوتها الخاصة المحيية والخالقة (إذ يرى الإغريق أن الحياة والحب منوطان بالعنصر الرطب) تفسر أيضاً بأنهاتحوي في داخلها مبدأ الولادات المتعاقبة. ومع ذلك نرى أن «أوقيانوس» و«تيثيس» في الأسطورة لايحدّدان فقط حالة العالم البدئية والقوة التي سبقت نشأته. فهما باقيان في الكون المنظّم ولكنهما يقيمان في تخومه إذ وُضعا في أطرافه القصية. يضاف إلى ذلك أن الخلاف دبّ في هذين الزوجين، فلم يعد «أوقيانوس» يضاجع «تيثيس» (النشيد الرابع عشر، الأبيات ٣٠٤ ـ ٣٠٦ والأبيات ٢٠٥ ـ ٢٠٧)، مما يدل على أن قدرتهما على الإنجاب قد نضبت وعلى أن الكون، كمجتمع منظم في عهد «زوس»، قد وجد شكله واستقراره النهائيين. أيجب أن نفهم من ذلك أن هذين الزوجين اللذين ينتميان إلى الآلهة البدئية لم يعد لهما أي مبرّر، وأن وجودهما في تخوم العالم لايفيد إلا لتذكر ذلك الماضي المندثر؟ يبدو بالعكس أن

الدور الذي رُسم لهما في بداية نشأة العالم يحدد مكانهما ووظيفتهما في الطرف الأقصى من عالم آلهة الأولمب المنظم والمميَّز. إن «أوقيانوس» هو ذلك المجرى من الماء الحي الذي يحيط بالأرض ويزنرّها بمدّه المستمر، وشأنه في ذلك شأن نهر تعود موجاته بعد سير طويل إلى المنابع التي انطلقت منها فتستمد منها زخمها دون انقطاع. وفي تخوم الكون يشكل «أوقيانوس» حدود الأرض، ورُسمت هذه الحدود كحبالٍ تشد وثاقها على الكون. وصورة النهر المحيط الذي يشد وثاق العالم ويربطه لاتؤثر فقط على المستوى الأفقي فقط، إذ نرى الشمس والكواكب كل يوم تبزغ من «أوقيانوس» في الشروق وتغوص فيه ثانية عند الغروب، وتمنحها هذه الغطسة اليومية في المياه البدئية نشاطاً وشباباً متجددين دائماً. فهناك إشارات أسطورية - وهي في الحقيقة جزئية - تثبت أن الينابيع والمناهل والآبار والأنهار التي تعطي الحياة لسطح الأديم، تستمد مياهها من مجرى «أوقيانوس»، مما يقتضي أن تكون مياهه، أو على الأقل أن تكون بعض أجزاء منها جارية تحت الأرض بينما تحيط المياه الأخرى بالأرض (انظر الالياذة النشيد الثامن البيت ٤٧٨ والأوذيسة النشيد الرابع البيت ٥٦٣ والنشيدين العاشر البيت ٥١١ والحادي عشر البيت ١٣ ومايليه، وهزيود في كتابه «نشأة الآلهة»البيت ٧٨٨). وأكثر من ذلك نستطيع أن نتساءل عن الصلة القائمة بين المياه السماوية ومجرى «أوقيانوس» (انظر أرسطو كتاب «الشهب» ص ٣٤٦ وكتاب «التاء الكبرى» ٨٢١ و٨) الذي يُحيط بكامل الكون من الأعلى والأسفل ومن المشرق والمغرب ويسيطر عليه بشبكة مدّه المائية. إن السير الزمني للتكوين الذي برأت فيه المياه البدئية العالم تدريجياً يتماشى تماماً مع الترسيمة الفضائية للكون إذ تحيط به هذه المياه من كل جانب، فمنها انبثق، في حين ترسم مجاريها حدود الكون وتوفّر في آن معاً خزاناً لاينضب يمدّه بالحيوية.

إذا تجلى هذا النموذج في أماكن أخرى - علماً بأنه يرتبط بنشأة الكون وبوصفه - فلا يظهر في أي مكان من التراث اليوناني بشكل منهجي. فنلتقط بعض أجزاء متفرقة منه، كما لو أن عدداً من التراثات المنافسة والموازية لم تخلف منه إلا بعض الأنقاض. فعند «هوميروس» نفسه نجد أن سلطة «زوس» وسطوته قد انتقلت على مايبدو إلى الليل «نيكس» ذلك أن على ربّ الأرباب أن يعترف بوجود قدرة بدئية سبقت عهده (انظر الالياذة النشيد الرابع عشر البيت ٢٥٨). وفعلاً نجد في النصوص الأورفيّة المتعلقة بنشأة الكون أن الليل بصفته ذاتاً أصلية قد حل محل «أوقيانوس» و«تيثيس»، وانطلقت من هنا مقولة الديجور الذي تختلط فيه الأشياء قبل بزوغها إلى النور،

وأخذت هذه المقولة محل مقولة سيولة المياه. ومع ذلك فإن هاتين المقولتين ليستا متناقضتين لا بل أن بينهما نقاط تقارب تجعلهما أحياناً تتقاطعان. إن دجنّة الليل تتحكم في أعماق المياه، ويرى اليونانيون أن الليل مصنوع من ضباب رطب ومن غشاوة داكنة معتّمة.

بعد أن نُشرت عام ١٩٥٧ برديّة شرحية لإحدى قصائد «ألكمان» التي تتكلم عن نشوء الكون، تبيّن أن الشعر منذ القرن السابع قبل الميلاد كان قادراً على استيحاء التراث الأسطوري الذي أصبح معقداً والذي ارتبطت فيه المياه البدئية بالليل الأصلي ارتباطاً وثيقاً. بدأ العالم حسب «الكمان» بالإلهة البحرية «ثيتيس» الشبيهة بـ«تيثيس» زوجة «أوقيانوس» التي تُظهرها الأسطورة عادةً على أنها جدته. وتتمتع «ثيتيس» بالقدرة على اتخاذ جميع الأشكال وبالذكاء والدهاء، شأنها في ذلك شأن الإلهة البحرية «ميتيس» التي تعتبرها قصصُ نشوء الكون الأورفية إلهة بدئية كبرى. وفي مجالات كثيرة تبدو هاتان الإلهتان القويتان كأنهما صنوان. ويربط «الكمان» بين إلهة أعماق البحار «ثيتيس» الديجورية القاتمة وبين عناصر ثلاثة: هي «العتمة» (سكوتوس) التي كانت تسيطر وحدها في البدء، عندما كان كل شيء فيها دون شكل وغير قابل للتمييز. وبعدئذ أحاط «بثيتيس» كل من «بوروس» و«تيكمور» المتضامنين، أحاطا بها عندما ظهرت وسط ليل المياه البدئية، وهي المياه التي تمثّلها «ثيتيس» كإلهة بحرية، ولكنها تجاوزتها بذكائها القادر على صنع المستقبل. و«بوروس» (أي الطريق والمسير والمخرج) و«تيكمور» (أي الإشارة والمؤشر والمَعلم) عملا كمبدئين يميزان بذكاء: فوضعا الاتجاهات بوضوح وتمييز في عتمة السماء والماء اللتين اختلطتا في الأصل. ورسما الطرق التي تستطيع بها الشمس أن تقدّم نور النهار أثناء مسيرتها، والتي تستطيع بها النجوم أن ترسم في عتمة السماء الطرق الضوئية التي تسير عليها المجرّات. ومن خلال مسار الحركات السماوية المرئية ومن خلال المعنى البين لمختلف أجزاء الأفق، فإن العالم ينتظم كلما حلّت الظلمة الغامضة المنطلقة من الكتلة السائلة محل المدى المنظم والمحدد والواضح الاتجاه حيث يجد الإنسان بدل الضياع الإطار الكافي والنقاط العلامة التي تخوله أن يراقب ويحسب ويتوقع، أي أنها بوجيز العبارة تخوّله أن يستقر في المكان المناسب.

ولكن بالنسبة لهذه التقاليد الثانوية قليلاً والهامشية والمتشظية، فإن قصيدة «هزيود» عن نشوء الآلهة ـ كما وردت إلينا بشكلها المكتمل والمنتظم ـ هي الشهادة الأساسية والوثيقة الكبرى التي بين أيدينا والتي تخولنا أن نفهم الفكر الأسطوري عند الإغريق بتفرعاته الرئيسية في مجال نشأة الكون.

وتكمن المسألة الأولى في أن نعرف بدقة المستوى الذي يحدد قراءتنا لهذا النص. فلا نستطيع أن نعامله كأحيولة أدبية بسيطة، مع أنه يندرج في خط الأدب الذي بدأت الكتابة بتثبيته ومع أننا نجد فيه سلسلة كاملة من العناصر الشكلية المقتبسة من التراث الهوميري. وحتى في الاقتباسات الأكثر جلاء، نستطيع أن نُظهر أن قيمة العبارات (كأجزاء الأبيات أو الأبيات الكاملة أو مجموعة من الأبيات) تتغيَّر بفروق بسيطة لتؤدي معنى مفارقاً يقتضيه مشروع الشاعر الذي لايركز على الملحمة بل على نشوء الآلهة، وذلك لابتعادها عن النموذج. وكذلك يجب ألا نقرأ «هزيود» من منظور المذاهب الفلسفية اللاحقة لأنها تفترض وجود مفردات ذهنية متطورة ووجود طرق تفكير تختلف عن طرق الشاعر البيوسي[1]. ومع ذلك فإن نصه يعبّر عن جهد تجريدي وتنهيجي قوي، ولكنه يتمّ على مستوى آخر ووفقاً لمنطق يختلف عن منطق الفلسفة. فنحن إذن أمام فكر غريب عن المقولات المألوفة لدينا، فهو فكر أسطوري وعلمي وشعري وتجريدي وسردي ومنهجي وتقليدي وشخصي في آن. وهذه الخصوصية بالذات هي اتي تشكل صعوبة كتاب «نشأة الألهة» لهزيود وأهميته.

فبينما كان هزيود يرعى حملانه في سفح جبل الهيليكون، أوحت إليه ربات الشعر بـ«الحقيقة» وعلّمنه «كل ماكان وماسيكون» فتغنى بنشأة الآلهة وسلالتهم المبجّلة (البيتان ٢٢ و٢٣). وتنقل حكايته نقلاً دقيقاً غناء ربات الشعر الذي به يطربن أذني سلطان الآلهة فيُشدنَ بمجده، أي أنهن لا ينقطعن عن التحدث بحسبه ونسبه وبولادته وحروبه ومآثره وانتصاراته. إن الحكاية التي رواها هزيود تتكلم إذن بالتأكيد عن نشأة الآلهة، إذ يستعرض وقائع ولادة الآلهة، كما أنها تتكلم عن أسطورة السيادة بإسهاب وتذكر كيف تمكن «زوس» من فرض سلطانه الملكي على الكون بأسرة وأرسى أسس النظام الحالي للعالم وضمِن استقراره، كما تذكر المعارك التي خاضها ومن هم أعداؤه وما هي الوسائل التي استعملها ومن هم حلفاؤه.

ولكن لكي يكون هذا المديح مجدياً تماماً، يجب أن نأخذ الملحمة الإلهية من بداياتها، فنعود إلى الأصل الأول (انظر البيت ٤٥) الذي يرتقي بنا إلى زمن لم يكن فيه «زوس» موجوداً لا هو ولا باقي الآلهة الأولمبيين الذين صاروا معبودين. وتبدأ القصة بذكر بعض القوى الإلهية التي وسمت أسماؤها ومكانها ودورها الكون بميسمها.

١ ـ من منطقة بيوسيا في وسط اليونان، وهي منطقة أنجبت هزيود وباندازوس وأفلوطرخوس، ومن مدنها ثيبا (المترجم).

وكانت تلك الآلهة الأولى مرتبطة بالواقع المادي الذي تشير إليه بحيث لانستطيع فصلها عما نسميه اليوم بالقوى أو العناصر «الطبيعية». فقبل أن يصبح الكون مسرحاً لصراعات الآلهة على السيادة، وجب خلق الساحة التي ستنشب فيها هذه المعارك، أو تركيب الديكور. وهذا الجزء من نص «هزيود»، وهو مقدمة لدخول التيطان[1] الساحة أي الآلهة «الملكية» الأولى، يشكل في كتابه «نشأة الآلهة» الطبقة التي تعالج نشأة الكون بالذات.

كتب «هزيود» مايلي: «لقد أتى إلى الوجود الخواء أولاً وثم الأرض ذات الكشوح العريضة وعليها استقر الخالدون الذين احتلوا ذرى جبل الأولمب المكلل بالثلوج واحتلوا الطرطر (الجحيم) بضبابه الداكن وهو في أعماق باطن الأرض وله طرق عريضة؛ وأتى أيضاً الحب (أيروس) أوْسَمُ الآلهة الخالدين وهو يهصر العظام» (الأبيات ١١٦ - ١٢١). إن الخواء والأرض والحب هي ثالوث من «القوى» سبقت ولادتُه السيرورة التنظيمية لنشأة الكون وحضّرت لها.

كيف يجب علينا أن نفهم هذا «الخواء» الذي جعله «هزيود» يولد في البداية؟ لقد فُسّر ـ وهذا مافعله القدامى ـ تفسيراً فلسفياً: فوجدوا فيه إما الفراغ (أي الفضاء) كإناء صرف، أو تجريد المكان الذي لاجسد له (انظر كتاب «الطبيعة» لأرسطو ٢٠٨ B و٢٦ـ ٣٣)[2] وإما، كما يقول الرواقيون، حالة من البلبلة وكتلة تختلط فيها غريزياً جميع العناصر التي تؤلّف الكون، ويقارب الرواقيون مابين الخواء (خاوس) وبين فعل «خيستي»: أي سَكَبَ ونَشَرَ. ولكن الخطأ في هذين التفسيرين يكمن في المفارقة التاريخية. أضف إلى ذلك أن الخواء، إن دلّ على الفراغ، وهو عنصر سلبي صرف، فكيف نقبل بأن هذا اللا شيء يمكن أن يولد؟ ومن منظور متقارب، تم تماهي الخواء والضباب الرطب والداكن وغير الكثيف، كما ورد في الأسطورة. ولا أحد يعترض على أن هذه الصفات موجودة في الخواء. أما الصعوبة الكبرى فهي توصل الفيلسوف «أنا كسمين» إلى مماهاة الخواء بالضباب كعنصر من العناصر (وبكل ماتحمل هذه الكلمة من معنى)، كما جاء في النظريات الأيونيّة لنشأة الكون. وذلك أولاً لأن «هيزيود» ميّز هو نفسه بين الضباب والخواء (انظر الأبيات ٦٩٧ ـ ٧٠٠)، وثانياً لأن

١ ـ التيطان هم أولاد أورانوس وغايا، وأنجبوا آلهة الأولمب ومنهم زوس. وفي حرب ضروس نشبت بينهم وبين الأولمبيين بقيادة زوس حقق هؤلاء النصر، فزجهم زوس في سجن الطرطر (الجحيم) (المترجم).

٢ ـ انظر H. Fraenkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, New York 1951, (2e éd. Munich, 1960).

الطرطر والليل القريبين من صفات الضباب نشأا من الخواء تحديداً، مما يعني أنه سبقهما زمنياً في الوجود.

سأحاول أن أقدّم أيضاً تفسيراً أسطورياً متعدد الفروع. قد يدل الخواء على المسافة القائمة بين السماء والأرض[1]؛ عندما أعطاه «هزيود» هذا الاسم فقد استبق الأحداث التي وردت في قصته القائلة بأن «أورانوس» (السماء) قد ابتعدت نهائياً عن غايا (الأرض) بعد أن تعرّض لبتر عضوه الجنسي على يد ابنه كرونوس. وهكذا ذُكر الفضاء الجوي في هذا النص مرتين، أولاً قبل ظهور «غايا»، ثم بعد التباعد الذي حصل بين «غايا» و«أورانوس»، وإذا به فاصل يتوسطهما. ولكن كيف يمكن أن يكون هناك فاصل بين السماء والأرض إذا لم تكن السماء والأرض موجودتين بعد؟

ألا يتوجب علينا إذن أن نتصور الخواء كهاوية لا قرار لها، وكحيّز من التيه الغامض المعالم؟ وكهبوطٍ لا يتوقف أبداً ويُشبه الهاوية السحيقة (ميغا خازما) التي وردت في البيت ٧٤٠ عندما وصف «هزيود» الطرطر، إذ ذكر أن المرء لايصل إلى قاع تلك الحفرة الفاغرة حتى ولو بقي سنة يقطعها، وأن الزوابع فيها تتقاذفه من كل جانب، وهي زوابع تنفث أنفاسها من كل صوب وحدب؟.

ولكي نفهم في الواقع مجيء الخواء إلى الوجود فلابد من تحديد علاقات التعارض والتكامل بينه وبين «غايا»، إذ يقول «هزيود»: «كان الخواء أولاً ثم الأرض». وكلمة خواء، تأثيلاً، ترتبط في اللغة اليونانية بفعلي «خاسكو» و«خاندانو» أي: فتح وفغر وانفرج. والفغور الذي ينشأ قبل كل شيء هو بدون قاع وبدون قمة، وهو انعدام الاستقرار والشكل والكثافة والملء. ولأنه «فجوة» فهو هاوية وزوبعة لولبيّة هوجاء دون مسار محدّد، أكثر مما هو مكان مجرد أو فراغ. بيد أن الفجوة ـ كفتحة ـ تفضي إلى نقيضتها الملازمة لها. «فغايا» قاعدة صلبة نمشي عليها وأساس متين نستند عليه؛ وهي ذات أشكال مليئة وكثيفة وهي مرتفع جبلي وعمق في باطن الأرض؛ وليست فقط الأرضية التي سيبنى فوقها صرح العالم؛ فهي الأم والجدّة التي أنجبت كل ما هو موجود، بشتى الأشكال وفي كل الأماكن، ماعدا الخواء ونسله اللذين يشكلان سلسلة من القوى المنفصلة عن بعضها انفصالاً تاماً.

١ - F. M. Cornford, *Principium Sapientiae, The Origins of Greek Philosophical Thought*, Oxford, 1952, G. S. Kirk et J. E. Raven, *The Presocratic philosophers*, Cambridge, 1960. chap. I, *"The Forerunners of Philosophical Cosmogony"*, p. 8 - 73.

إن رسالة «غايا» في خلق الاستقرار وفي الإنجاب والتنظيم تتجلى في الصفات التي أُطلقت عليها أصلاً، فهي مقر صلب دائماً للآلهة الخالدين؛ وهي أولاً هذا المقرّ عبر الجبال التي رفعتها عالياً نحو السماء (حيث يقيم آلهة الأولمب)، وثانياً هي مستقر الأعماق التي تشدّها نحو الأسفل (حيث يقيم «التيطان» آلهة العالم السفلي). ولأن «غايا» هي ثابتة ويبعث اتساعها الرحب الطمأنينة في النفس، ولأنها تمتد عمودياً في الاتجاهين، فإنها لا تشكّل فقط نقيضاً للخواء المظلم ورداً ايجابياً عليه، بل هي أيضاً نِدّه. فمن جهة السماء، تتكلل «غايا» ببهاء الثلوج الأبيض، ولكنها باتجاه الأسفل تغوص وتنغرز في ديجور «الطرطر» الذي يمثّل مكانياً تلك الفجوة الأصلية وتلك الهوة السحيقة التي بها تشكلت في البداية الأولى من العصور وقاومتها. وما إن أخذت «غايا» اسمها حتى مثلت دورها كمستقر للآلهة وحتى امتدت بين قطبي الأعلى والأسفل وحتى انبسطت مابين قمم الثلج المشرقة وقاعها المظلم. وعلى النحو نفسه، ما إن ظهر الخواء حتى أنجب ثنائيين لهما شخصيتان متعارضتان، الثنائي الأول هو الديجور والليل المدلهم اللذان أنجبا الأثير والنهار. في هذه المجموعة الرباعية، لايقوم الترتيب على الصدف. فداخل كل ثنائيين يتحدّد المسمى الأول على نفس النحو بالنسبة إلى الثاني: فالديجورر بالنظر إلى الليل يماثل الأثير بالنظر إلى ضوء النهار. فمن جهة نجد شيئاً أسود وآخر مضيئاً تباعدا في مطلق طبيعتهما، ومن جهة أخرى نجد شيئاً أسود وآخر مضيئاً اجتمعا في نسبية مشتركة. أجل إننا لانستطيع فصل الليل عن النهار، فهما متلازمان في تعارضهما، إذ يتضمن كل منهما وجود الآخر الذي يليه بتناوب منتظم. وبتباين الضوء والظلمة المرتبطين بالنهار والليل اللذين بتعاقبهما يشكلان نسيج الزمن على سطح الأرض، فإن الديجور والأثير يتناسبان مع الأشكال القصوى والحصرية للونين الأبيض والأسود السائدين دون منازع على الحيّز الأعلى والحيّز الأسفل. «الأثير» هو لمعان السماء المشرق دائماً والذي لايعرف ظلال السحب كما هو الحال «لليل»؛ و«الأثير» هو مقر الآلهة السعداء حيث تنعدم الظلمة. أما «الديجور» فهو «الظلمة» التامة التي لا تنقطع، وهو «الليل» التام الذي لاتخترقه أبداً أشعة الشمس، وهو «السواد» الكامل الذي زجّ في سجنه الكوني الآلهة الأشرار، فيقيمون خلف مملكة «الليل» (انظر البيت ٧٤٤)؛ ويلتقي فعلاً أمام هذه المملكة كل من «النهار» و«الليل» ويتناديان ويتبادلان مواقفهما ويتعايران كي يجعلا مسارهما متوازياً تماماً.

إذا كان «الخواء» قد أنشأ «الديجور» الذي يعتبر امتداداً له، فإنه قد أنشأ «الليل»

الذي يقترب من نور «النهار» ومن لمعان «الأثير» بخاصة ولمعان «النهار» الذي تشوبه بعض الشوائب؛ ولا تستطيع اختزال هذا «الخواء» والاكتفاء بالقول إنه اللا وجود المناقض للوجود وللآخر، كما فعل هـ. فرانكل، وإنه اللا شكل، كما فعلت باولا «فيليبسون»[1]، أي أن الخواء سلبية مطلقة. ومن الواضح أننا، إذا أردنا أن نترجم فلسفياً المشكلة التي نظن أنها تنبعث من خطاب «هزيود» حول نشأة الكون، يجب أن نعبّر عنها بالشكل التالي، كما يقول هـ. فرانكيل: «كل ماهو كائن موجود لأنه يستند مكانياً وزمانياً ومنطقياً إلى لا وجود فارغ. ويُحدّد بما هو عليه ويعرّف على أنه العكس اللاموجود أو الفراغ. وهكذا نجد أن كلية العالم وكل شيء في العالم - وحسب درجته - له حدود تجعله يصطدم بالفراغ»[2]. إن هذا الكلام موارب وفيه اقحام للنص الهزيودي بغية توضيحه بتسليط الأضواء النظرية عليه. ولا يكفي أن نقول إن المشكلة لاتطرح بهذه العبارات في كتاب «نشأة الآلهة»؛ فالحقيقة أن المشكلة غير مطروحة فيه بتاتاً. وذلك أن «هيزيود» لا يجيب على صعوبة نظرية مطروحة مسبقاً، بل يدعونا إلى أن نعيش ثانية مع ولادة حصلت، ويروي لنا كيف تمت. ما جاء إلى الوجود هو أولاً «الفجوة» ثم «الأرض». وتتلازم هاتان «القوتان» لا كتلازم وجهين متتاليين لعملية ولادة، بل لأن علاقة التوتر التي تجعلهما يتعاديان ويرتبطان بالأصل تتركهما دائماً مرتبطين. ففي الكون المتباين والمنظم، بقيت «غايا» متعلقة «بالخواء» الذي استمر وجوده في جوفها وفي أعماقها، فكأنه واقع لابد أن تحدد موقعها منه وضده. وكلمة «ضد» تأخذ هنا معنيين؛ ففي المعنى الأول يتعارض «الضد» مع «الفجوة» المستبعَدة والمقصية التي تعززها مجموعة من الأبواب والجدران والأسوار والأرضيات وقواعد الأعمدة المحكمة الوصل والعتبات النحاسية الثابتة. أما المعنى الثاني فيرى أن «الأرض» (غايا) مرتبطة بتلك «الفجوة» ولا تستطيع من بعد أن تفارقها لتولَد وتبقى على قيد الحياة.

فتبعيّة «غايا» «للخواء» معقّدة تعقيداً مختلفاً عن تبعية الوجود والعدم. «فالخواء» ليس فقط نقيض «غايا»، ذلك أنه يبعث نوراً ليصبح كل شيء بدونه غير مرئي. وبالعكس فإن «غايا» التي تنجب كل شيء له كثافة وصورة، تُنعت بأنها مظلمة (ذنوفيرا، كما يقول هزيود في البيت ٧٣٦) وسوداء، والكلمة من الصفات التي تطلق

١ - P. Philippson, "Genealogie als mytische Form", in *Symb. Osl.*, suppl. VII, 1936.

٢ - H. Fraenkel, *op. cit.*, p. 148 - 149, texte cité dans la traduction de Cl. Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la Nuit*, Paris 1959, p. 85.

على «الليل». وبين هاتين الماهيتين الأساسيتين نجد انزلاقات وانتقالات وتقاطعات تتناحر كلّما طوّرت «غايا» و«الخواء» ذلك الزخم الخلاّق الذي أوجدته فيهما قدرتهما على الإنجاب. إنهما مترابطتان دون أن تكونا موحدَّتين. فلن يضاجع أيُّ ولدٍ من سلالة «الخواء» أية بنت منحدرة من «غايا». إنهما طبقتان تتداخلان وتتساندان دون أن تتخالطا اطلاقاً. وإن حصل ووجدت هاتان الماهيتان في ذريتين مختلفتين (كذريتي «أباتي» أي الخداع، و«فيلوتيس» أي حنان العشق)، فلن يكون أبداً ثمرة مصاهرة حصلت، وإنما يشير ذلك إلى أن هناك نتائج ذبذبات واهتزازات بين هاتين القوتين الأصليتين، بالرغم من تباينهما.

إن وجود «ايروس» إلى جانب «الخواء» و«غايا» يثير عدداً من المشاكل بين هذا الثالوث الأول. فلا يستطيع «ايروس» أن يمثل القوة الجاذبة التي تربط بين الأضداد ويجمع الذكر والأنثى لإنجاب كائن جديد مختلف عمن أنجباه، ذلك أن «الخواء» و«غايا» لم يتواصلا وأن الأولاد الذين رُزِقَهم كل منهما في بداية التكوين قد أتوا دون وصال جنسي. فيستل كل من «الخواء» و«غايا» أولاده من جسمه ويخرجه إلى الوجود. ومن جهة أخرى، عندما يذكر «هزيود» أن أحد الآلهة أو إحدى الإلاهات أنجب عقب وصال جنسي أو بدون هذا الوصال، فلا يقول ان الحبل بالولد قد تمّ بمساعدة «ايروس» أو دونها، بل يذكر أنه تمّ بحنان العشق أو بدونه (انظر البيتين ١٢٥ و١٣٢). وأخيراً كانت ولادة «أفروديت» في زمن ستخضع فيه عملية الولادة لقواعد صارمة إذ حصل - دون غموض أو إفراط - وصال مؤقت بين عنصرين متباينين هما المذكر والمؤنث تقارباً بالشهوة ولكنهما بقيا متباعدين بسبب تعارض طبيعتيهما. فما أن وُلدت «أفروديت» حتى توازن فيها «ايروس» و«هيمروس» (أي الرغبة)، فكانت الآلهة الأولى التي مارست الوصال الجنسي الذي أصبح شرطاً ضرورياً لكل إنجاب طبيعي. وقبل «أفروديت» بكثير، مثّل ايروس قوة خلاّقة سبقت انفصال الجنسين وتعارض الضدين، ثم تلاءم مع «أفروديت» واتحد بها في الموعد المحدّد. إنه «ايروس» بدئي «كايروس» الأورفيين، أي أنه يمثّل قوة التجديد في مسيرة التكوين بذاتها، ويمثل القوة التي دفعت «الخواء» و«غايا» إلى أن يبزغا تباعاً، وما أن خُلقا حتى صنع منهما شيئاً آخر وقف حائلاً بينهما وكلهما في آن، أي أنه صار ظلاً لهما وعزيماً. وهكذا تشكل عالم من الشركاء المتحدين والمتجابهين الذين سيضفون على التكوين، كلما تواصلت حلقاته، منحى مأساوياً لحمته الزيجات والإنجابات والمنافسات بين الأجيال المتلاحقة والمصاهرات والعداوات والصراعات والاخفاقات والانتصارات.

ولكن قبل أن تتكلم قصيدة نشأة العالم عن قصة الملحمة الإلهية الكبرى، توجب على «غايا» أن تخلق، بقدرتها على الإنجاب، كل ماكان ناقصاً في العالم ليصبح عالماً حقيقياً. فأنجبت أولاً «السماء» المزدانة بالنجوم، وخلقتها «على مثالها» كي تغطيها وتدثرها من كل جانب (انظر البيتين ١٢٦ - ١٢٧). وطرح ازدواج «غايا» أمام عينيها شريكاً مذكراً لها ظهر بدوره، كما ظهرت «الأرض» وظهر «الخواء»، وبقي متنازعاً بين الظلمة والنور، أي أنه «السماء» المظلمة ولكن االمرصعة بالنجوم في آن. ويتجاوب هذا الجانب المزدوج مع الدور الذي ستلعبه «السماء» بعد ابتعادها نهائياً عن الأرض، أي أنها ستعكس تعاقب الليل والنهار الذي يتمّ بين أديم الأرض وصفحة السماء، فتجعله إما مضيئاً وإما مظلماً. ولأن أورانوس/ السماء على مقاس غايا/ الأرض فإنه يغطيها تماماً عندما يستقرّ فوقها، لا بل يجب أن نفهم هذا التساوي بمعنى أن «أورانوس» يدثر «الأرض» ويصل إلى أعماقها بإحاطته التامة بها. وعلى كل حال نجد أن توازن الأرض/ السماء يعقب ذلك التوتر البدئي الذي حصل بين االفجوة والأرض، وجعل تناظرهما من العالم كتلة منظمة ومغلقة على نفسها، وهي الكون. ويستطيع الآلهة السعداء أن يعيشوا فيه عيشهم في قصر أمين (البيت ١٢٨)، ويحتل فيه كلٌ مكانه. فأنجبت «غايا» عندئذ الجبال الشاهقة التي تعبّر عن حبّها لوليدتها «السماء» التي أنجبتها مؤخراً. ولكن من يتكلم عن الجبال يجب أن يتكلم أيضاً عن الأودية (فلا وجود لجبل دون واد ولا وجود لأرض دون سماء ولا وجود لظلمة دون نور). وستستخدم هذه الأودية كأمكنة تقيم فيها فئة خاصة من الآلهة، ألا وهي «الحوريات». وكما أنجبت الأرض «السماء» المزدانة بالنجوم أنجبت أخيراً، ومن صلبها، صنوها السائل والمتباين عنها، وهو «بونتوس»، أي «عُباب» البحر الذي تكون مياهه تارة صافية رائقة وتارة مدلهمة بفعل العواصف الخوائية.

وهكذا تنتهي المرحلة الأولى من مراحل نشأة الكون. وحتى الآن ظهرت القوى التي برزت للوجود كقوى من قوى الطبيعة وكعناصر أساسية من عناصرها (انظر الأبيات ١٠٦ - ١١٠). فانتصب الآن مسرح العالم ليظهر على خشبته ممثلون إلهيون من نوع مختلف. ولم تعد «غايا» هي التي تخرجهم من رحمها. فاتصلت جنسياً بشريك ذكر، كي تنجبهم. ومن شكل إنجابٍ إلى آخر أصبح التغير يشبه ذلك التغيّر الذي جعل «غايا» تولد بعد الخواء. وفي كتا الحالتين استعمل «هزيود» العبارة نفسها ليشرح التحول الطارىء إذ قال: «ولكن بعد» (افتار اييتا) (انظر البيتين ١١٦ و١٣٢).

ومن معانقات «أورانوس» أنجبت «غايا» ثلاث مجموعات من الأطفال، وهم

«التيطان» و«التيطانيات» الاثنا عشر، وعمالقة «السيكلوب» الثلاثة، وأصحاب الثلاث «مئة ساعد». وتضم مجموعة «التيطان» ستة ذكور وست إناث. وأطلق على «التيطان» الأخير اسم «كرونوس»، وهو أصغرهم وزاحم «زوس» مزاحمة مباشرة في الصراع من أجل السيطرة على السماء. أما جميع «التيطان» الآخرين فسيطر عليهم «أوقيانوس» الذي ورد ذكره أولاً (وذلك بعد ذكر «بونتوس» مباشرة، إذ يتعارض معه بسبب أصله المزدوج، السماوي والأرضي معاً)، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، سيطرت «تيثيس» التي ورد ذكرها في نهاية اللائحة، أي قبل «كرونوس» مباشرة. فينتمي الجيل الأول من الآلهة أبناء «الأرض» و«السماء» إلى الثنائي أوقيانوس/ تيثيس لأنهم يمثلون مجمل الكون. وبما أن اسم «كيوس» ارتبط باسم «فيفي» الساطعة، فقد ارتبطت هي بقبة السماء، شأنها شأن «فيفي» أختها ورفيقتها التي ارتبطت بنور السماء. وسيتزوج «كريوس» الذي يدل اسمه على التفوق والعظمة، سيتزوج من «أوريبي» (الأبيات ٣٧٥ - ٣٧٧) ابنة «بونتوس» (ويعني اسمها العنف الكبير)، أما ابنهما «بالاس» فسينجب في «ستيكس» الأوقيانوسي القدرتين اللتين ارتبطتا بشخصية «زوس» ورسختا سلطانه وهما «كراتوس» (السلطة) و«فيا» (القوة العنيفة) (الأبيات ٣٨٥ - ٣٨٨). وارتبط «هيبيريون» (أي الصاعد) بأخته «ثيا» (أي المنيرة أو المرئية)، فأنجبت الشمس والقمر والشفق في آخر الأمر، وهي أم الكواكب وأم نجمة الصبح والرياح المنتظمة. وفي بعض النقاط يذكرنا «هيبريون» و«ثيا» و«بورروس» و«تكمور» في نشأة الكون حسب الشاعر «ألكمان». وعلى غرارهما فإنهما يمثلان جوانب الدوران المنتظم في السماء والخطوط المضيئة والمجموعات النجمية المحددة، وكلها تجعل من القبّة السماوية حيّزاً متميّزاً وموجّهاً. أما «جاييت» فقد ارتبط بـ«كليميني» بنت «أوقيانوس»، وأنجب سلالة من العصاة مؤلفة من «أطلس» و«مينيتيوس» و«بروميثيوس» و«ابيميثيوس»، وكلهم غالوا في طموحاتهم وقواهم وحدّة ذهنهم وطيشهم. وكلهم تصرّفوا مُعرضين عن النظام ومتمردين عليه. وبسبب صولات الأخيرين وجولاتهما مع «زوس» فإنهما كانا السبب في إتعاس البشر. وكانت «ثيميس» و«منيموسيني» تتعاطفان مع الأرض أكثر من تعاطفهما مع السماء. وكانت «ثيميس» تمثل ماهو ثابت ومحدّد، فهي قوة تنبؤية؛ إذ ترى المستقبل كما لو كان محدداً من قبل. أما «منيموسيني» (الذاكرة وأم ربّات الفنّ) فإنها تعرف الماضي وتتغنى به كما كان حاضراً. ولأنهما تزوجتا «زوس» فقد منحتاه تلك الرؤية الشمولية للزمن وذلك الحضور الذهني لما كان وماهو وماسيكون، واحتاج إليهما ليسود ملكه. إن «ريا» زوجة «كرونوس» هي قريبة جداً من

«غايا». فهي أم رؤوم ومستعدة لأن تحمي أولادها حتى من أبيهم الذي أنجبهم. إنها قوة تركز على الحيلة وتملك نوعاً من المعرفة البدئية، «كغايا».

يتوزّع «التيطان» إذن مابين الأرض والسماء، ويكثر وجودهم تارة هنا وتارة هناك. ولايتمتع أي منهم بالقوة المادية البحتة كما هو الحال عند «أورانوس» و«غايا». بيد أن شخصياتهم كآلهة ليست نابعة تماماً من القوى الأولى، فيحافظون على بعض الأمور الأساسية ولكنهم يعيشون في عالم أصبح أكثر تعقيداً وأحسن تنظيماً؛ فثنائياً «كيوس - فيفي» و«ايبيريون - ثيا» أكثر خصوصية وأكثر تحديدياً من «السماء» المرصعة بالنجوم. إن «ثيميس» و«منيموسيني» و«ريا» يُبرزن ويحددن بعض ملامح «غايا». ولن يحارب جميع «التيطان» وجميع «التيطانيات» «زوس»، إذ سيلزم بعضهم جانب الحياد وسينضم بعضهم إلى جانبه ليدعمه بتلك الطاقات والمعارف الأساسية التي كان هو بأمس الحاجة إليها. ولكننا إذا اعتبرناهم بجملتهم كمجموعة من الآلهة أنجبهم «أورانوس» و«غايا»، نرى أنهم يشكلون الجيل الأول من الآلهة أسياد السماء والأرباب الأولين الذين كانت لهم رسالة ملكية. وبقيادة «كرونوس» الذي يمثّلهم ويعطيهم أوامره يظهرون كخصوم مباشرين لآلهة الجيل الثاني، أي آلهة الأولمب، فشنوا معركة عليهم بغية السيطرة على العالم واقتسام الامتيازات والأمجاد التي تستحقها كل قوة إلهية، أي أن الرهان كان مرتبطاً بالتنظيم النهائي للعالم.

أما «السيكلوب» وأصحاب «المئة ساعد» - وهم أخوة «التيطان» - فصفاتهم المشتركة، إلى جانب الأشكال الغولية هي الفظاظة والعنف اللذان يسمان الكائنات البدائية الأولى. ففي «الأوذيسة» هم رعاة متوحشون، وتختلف صورتهم اختلافاً بيناً عند «هيزيود»، فلكل منهم عين واحدة في وسط الجبين ويجمعون إلى بأسهم المنقطع النظير مهارة في التصرف وحذقاً في العمل اليدوي التصنيعي (البيت ١٤٦). وسيجعلون من النار الخام، التي كانت «غايا» تخفيها في جوفها، وسيلة مفيدة، إذ أصبحت على يدهم السلاح الأمضى لاحراز النصر، وهو الصاعقة. وتُسمع الجلبة من أسمائهم، وهي «برونتيس» (الراعد) و«ستيروبيس» (الصارخ) و«أرغيس» (اللامع)، كما يُشاهد لمعان السلاح الذي سلّموه «لزوس» والذي يشابه القدرة السحرية للنظر البراق.

وكما أعطى «السيكلوب» «لزوس» في الوقت المناسب ميزة سيادة النظر بواسطة وميض عين الصاعقة، فإن أصحاب «الثلاث مئة ساعد» قدموا له في أعتى الظروف القدرة القصوى للأيدي وللسواعد. وبسبب هذه الأيدي المتكاثرة بصورة عجيبة، هذه الأيدي التي تنبجس برشاقة حول المنكبين، أصبح «كوتوس» و«برياري» و«غوجيس»

محاربين لايقهرون إذ عرفوا وحدهم سرّ القبضة التي لا تُصد واستطاعوا أن يفرضوا على كل عدو سيطرة قبضتهم الرهيبة.

ومع السلالة الثلاثية «لأورانوس» و«غايا» استطاع المشاركون في تلك الحرب أن يمثلوا الحلقة الأخيرة من عملية نشأة الكون. إن «أورانوس»، في بساطة قوته البدائية، لم يكن يعرف نشاطاً آخر غير النشاط الجنسي. فكان يضطجع على «غايا» ويغطيها بكاملها ويقذف فيها دون انقطاع في ليل لاينتهي. وجعل هذا الغلو المستمر في العشق «أورانوس» إلهاً «يُخفي» أي أنه يخفي «غايا» التي يستلقي فوقها ويخفي أولاده حيث يحبل بهم، يخفيهم في بطن «غايا» التي تئن وتتثاقل أحشاؤها من وزن أولادها. فأعاق «أورانوس» المخصب توالي الأجيال إذ منع أولاده من رؤية النور كما منع النهار من التعاقب مع الليل. وبسبب عشقه الجنوني والتصاقه «بغايا»، وبسبب كرهه أولاده الذين قد يحولون بينه وبينها أن يكبروا، فقد أعادهم إلى غياهب أحشاء «غايا» كما قبل الولادة. إن طاقته الجنسية المفرطة والفوضوية قد جمّدت التكوين. فما دام هذا الإنجاب المستمر الذي يمارسه «أورانوس» دون هوادة بوصاله «غايا»، فلم يتمكن أي جيل جديد من الظهور. ولم يترك مجالاً لا لوجود حيّز فوق «غايا» ولا لزمن يستطيع أن ينجب سلالة الآلهة الجدد الواحدة بعد الأخرى. ولو لم تغتظ «غايا» من هذا الوجود المنقوص، ولو لم تستنبط حيلة خبيثة ستغير مجرى الأحداث، لبقي العالم جامداً في ذلك الوضع. فخلقت معدن الفولاد الأبيض وصنعت منه سكيناً وحرّضت أولادها على معاقبة أبيهم. فترددوا جميعهم وارتجفوا هلعاً ماعدا اصغرهم «كرونوس»، وهو التيطاني الجريء والداهية. فأخفته «غايا» ووضعته في كمين، وعندما اضجع فوقها «أورانوس» ليلاً، بتر له «كرونوس» أعضاءه الجنسية بطعنة واحدة من سكينه. وسيخلّف هذا العمل العنيف نتائج كونية حاسمة. فتباعدت «السماء» عن «الأرض» دون رجعة، وثبتت «السماء» في قمة العالم وصارت كسقف يغطي الصرح الكوني. ولم يعد «أورانوس» يتصل «بغايا» لينجب كائنات بدائية. وانفتح الكون وأتاحت هذه المزقة الفرصة لتنوّع الكائنات أن تتخذ أشكالها وتجد مستقراً لها في المكان والزمان. فانفرج التكوين وصار العالم مأهولاً وانتظم.

ومع ذلك فإن هذا العمل التحريري هو أيضاً جريمة شنيعة وتمرد على «الأب - السماء». وتم كل شيء كما لو كان النظام الكوني بتراتيبة السلطة وتباين الصلاحية المفترض وجودها عند الآلهة، لا يستطيع أن يؤسس إلا عن طريق العنف الآثم والخديعة الخبيثة التي ينبغي دفع ثمنها. فبعد أن بُتر «أورانوس» وعُزل وصار عاجزاً أطلق اللعنة على

أولاده وسنّ للمستقبل كله شريعة العين بالعين والسن بالسن، وستصيب «كرونوس» أولاً بعد أن نُصّب سيّداً للسماء نظراً لجرأته ودهائه. فبعد طعنة السكين التي سددها «كرونوس»، دخل الصراع والعنف والغشّ مسرح العالم، ولن يتمكن «زوس» نفسه من إلغائها، «فغايا» لا تستطيع الاستغناء عن «الخواء»؛ وتمكن «زوس» فقط من إبعاد هذه الشرور عن الآلهة وإقصائها عنهم، وزجها إلى مواطن البشر إن دعت الضرورة.

وقبل أن ينسدل الستار على الجزء المتعلق بنشأة الآلهة في قصيدة «هزيود»، وقبل أن يبدأ مشهد المعارك الإلهية الكبرى للسيطرة على العالم، هناك مقطعان صغيران يوضحان حتمية الحرب والحيلة والانتقام والمعاقبة، وبشكل أعمّ حتمية «قوى» الشر التي ظهرت عند تأسيس الكون المنظم: فكانت ولادة «أفروديت» وولادة أولاد «الليل».

لنبدأ بولادة «أفروديت». أخذ «كرونوس» بيده اليسرى الأعضاء الجنسية «لأورانوس» التي بترها بسكينه المسلول بيده اليمنى. وسرعان ماتخلص منها ورمى بالبقايا الدامية خلف ظهره دون أن ينظر ليتجنب المصير المشؤوم. ولكن عبثاً، فقد سقطت نُقد الدم السماوية على «غايا»، «الأرض» السوداء وسالت كلها على صدرها. أما العضو التناسلي الذي ألقى به بعيداً فقد سقط في مياه «بونتوس» الذي حمله حتى عرض البحر. وبعد أن بُتر «أورانوس» لم يعد قادراً على الإنجاب، ولكن عضوه المخصب الذي انزرع في «الأرض» و«اليّم» سيحقق اللعنة التي أطلقها على أولاده، إذ سينتقم المستقبل من جريرتهم (انظر البيت ٢١٠). وعلى «الأرض» ستخلق قطرات الدم ثلاث مجموعات من القوى الإلهية، أي القوى المكلّفة بمتابعة الثأر والاقتصاص من الجرائم التي يرتكبها شخص بحق والديه (واسمها الايريني)، والقوى التي ترعى الحروب والصراعات والمنازلات (واسمها «الميليه»)، أي «الجبابرة» وعرائس الدردار). وحملت «غايا» بهذه «القوى» مدة طويلة (انظر البيت ١٨٤)؛ وبعد انفراج الزمن نضجت هذه القوى ثم انتشرت على الأرض في اليوم الذي أصبح فيه «زوس» قادراً على الثأر «لأورانوس» فأجبر أباه «كرونوس» على تسديد «الدين المستحق «للايريني» التابعات لأبيه» (انظر البيتين ٤٧٢ و٤٩٣). عندئذ نشبت في العالم الإلهي أزمة طاحنة وحرب ضروس، وسينقسم على نفسه بسبب تلك المنازلة.

وحملت أمواج اليم المتحركة إحليل «أورانوس» المبتور فاختلطت نطفه المتدفقة من لحمه بزبد البحر الذي يحيط به. ومن هذا الزبد (أفروس) نشأت فتاة أطلق عليها الآلهة والبشر اسم «أفروديت». وما إن بزغت من الماء ووضعت قدميها على أديم جزيرة قبرص حتى جلبت معها «الحب» و«الرغبة» (ايروس)، (هيميروس). وقدّمت للبشر وللآلهة الخالدين ثرثرة

الفتيات وابتساماتهن وحيلهن «ايكساباتي» والمتعة والوصال العشقي «فيلوتيس».

أدى إخصاء أورانوس إذن إلى نوعين من العواقب لا ينفصلان رغم تعارضهما، وتأثر بهما كل من الأرض واليم: فمن جهة كان العنف والحقد والحرب، ومن جهة أخرى الرقة والوئام والحب. إن التكامل الضروري بين قوى النزاع وقوى الوئام الناجمة كلها عن أعضاء «أورانوس» الجنسية تتجلى أولاً في نظام الإنجاب الذي بدأ بعد بتر الإله. عندما كان «أورانوس» يجامع «غايا» ويواصلها مراراً وتكراراً، كان الوصال يؤدي إلى نوع من الفوضى والتماثل تمنع كل إمكانية حمل، لأن المسافة بين الزوجين كانت معدومة. ومع «أفروديت» أصبح الحب يتم بعدئذٍ في وحدة من المبادىء التي مازالت حتى في تقاربها متميّزة ومتعارضة. فيتعاير الضدان ويتواءمان دون انصهار. ولأن قوة «ايروس» الجنسية تبدو مقطعة فإنها تمارس عبر تمايز الجنسين. فيرتبط «ايروس» بـ«ايريس» (الصراع)؛ ويجعل «هزيود» هذه «الايريس» تقيم «في جذور الأرض» (البيت ١٩ من كتاب «الأعمال والأيام»).

إذن سينتظم العالم من خلال اختلاط الأضداد والتوسط بين المتعارضين. ولكن في هذا العالم المتداخل حيث تتوازن قوى النزاع وقوى الوئام لايظهر الحدّ الفاصل بين الخير والشر وبين الايجابي والسلبي. فقوى الحرب وقوى الحب لها جوانبها الواضحة والغامضة، والخيّرة والشريرة في آن. وتظهر العلاقة المتوترة التي تباعد بينها بوضوح في قوة من هذه القوى، وتأخذ شكلاً قطبياً وملتبساً متأصلاً في طبيعتها الخاصة بها.

إن «الايرينيات» مخيفات وقاسيات ولكن لابد منهن لترسيخ دعائم العدالة ما أن تنتهَك. وفي الوغى يشبه بأس الـ«ميليي» والجبابرة «ذوي الأسلحة البراقة والحراب الطويلة» يشبه بأس أصحاب «الثلاث مئة ساعد» الذين أثبتوه «لزوس» كي يجعل النظام يستتب. أما «أفروديت»، فمع أنها لم تعرف عنف الانتقام أو وحشية الحروب، إلا أنها كإلهة محتالة استخدمت أسلحة ليست أقل مضاء وخطورة، أي سحر ابتساماتها وغش ثرثرتها النسائية وجاذبية المتعة المحفوفة بالمخاطر وكل خدع الإغواء.

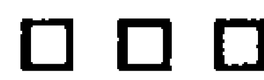
ونفهم بالتالي لماذا ورد ذكر أولاد «الليل» مرتبطاً مباشرة بعد إخصاء «أورانوس»، فوُلدت «أفروديت» البحرية إزاء «الايريني» و«الجبابرة» و«الميليي» البريين، وتنتهي هذه الحادثة بلعن «إله السماء» أولاده.

أما «الليل»، ابن «الخواء»، فقد ولَد دون أي وصال عشقي كما لو أخرج من أعماقه فيوضاً، ولد جميع قوى الظلام والبؤس والفوضى والحرمان في العالم. وتشهد هذه القوى

الموجودة على أن عناصر الفوضى تتخلل بالضرورة العالم المنظم. فكأنها عكس النظام، وكأنها الثمن الذي يجب دفعه لتأمين الانطلاقة لعالم متباين، وكأنها تمثّل فرادة الكائنات وأشكالها.

ودون التكلم بإسهاب عن القوى التي تعني عالم البشر - وهو عالم الخلط الذي يكون لكل خير فيه عكسه والذي ترتبط فيه الحياة بالموت كارتباط «الليل» «بالنهار» - ننوّه بأنه خارج «المنيّة» التي بأسمائها الثلاثة تستهلّ اللائحة (ويختلط بالمنية «النوم» وعنصر «الأحلام»)، تنفصل معظم هذه القوى إلى فريقين يتقاطعان - على مستوى الغامض والفوضوي - مع صنفي الآلهة التي انحدرت أرضاً ويمّاً من أعضاء «أورانوس» الجنسية المبتورة. وتتجاوب مع «الايريني» كلّ من «النيميسيس» و«الكيريس»، وهن آلهات الانتقام الرهيبات اللواتي يعاقبن الخطايا المرتكبة بحق الآلهة والبشر ولن يهدأ غضبهن قبل أن ينال المذنبون عقابهم الأليم. وبطريقة مشؤومة جداً يتجاوب الصراع المرير المتمثل بموكب المنازلات والمقارعات والاغتيالات والمذابح، يتجاوب مع أعمال «الجبابرة» و«عرائس» أجمات الدردار. و«لأفروديت» نفسها شخصيتان، «أفروديت» الذهبية و«أفروديت» السوداء التي تجد بين أولاد «الليل» قوى تجسد سلطاتها وطرق عملها وامتيازاتها كإلهة. وقد حوّل «الليل» ثرثرات الفتيات والخدع وأشكال الوصال العشقي التي استأثرت بها «أفروديت» فصاغ من نسيج الظلام ساحرات غامضات أطلقت عليهن مفردات الكذب والخداع والوصال العشقي.

في نهاية عملية نشأة الخلق، أقول إن ارتكاب العنف أقصى «أورانوس» وشق الفضاء بين السماء والأرض وحرّك مجرى الزمن وأقام توازناً بين الأضداد في فعل الإنجاب، والعنف أيضاً هو الذي تلاقى فيه بنوع من الاختلاط كل من القوة البدئية الغامضة «للخواء». بتلك الإلهة الشابة التي يشير ميلادها إلى وجود نظام جديد للعالم. بسبب خطيئة «كرونوس» التي زرعت التمرد والفوضى في جذور النظام، انتشر أولاد «الليل» ووصلوا إلى عالم الآلهة. ولضرورة الانتقام اسلموا هذا العالم في غمرة تكوينه إلى الصراع والحرب والحيلة والخديعة. وسيأخذ «زوس» على عاتقه أن يطرد رعاع الليل إلى خارج مناطق الأثير وأن يقصيها عن الإقامة البهية للآلهة الأولمبيين وأن ينفيها بعيداً ويزجها في ديار البشر، كما على «زوس» أن يُبعد ويعزل إلى الأبد عن «الكوزموس» هوة الطرطر الخوائية التي تفغر فاها، وذلك من خلال الأبواب النحاسية التي يُغلقها «بوسيذون» خلف «التيطان»، حسب ما أمر به الإله.



# نشأة الآلهة

تنتهي مرحلة نشوء الكون كما يتغنّى بها هزيود في كتابه «نشأة الآلهة» ببتر أورانوس وبعواقب هذا البتر، أي تباعد السماء والأرض وولادة الجيل الجديد من الآلهة التيطان وظهور «قوى» النزاع والانتقام والحرب، كما تنتهي في مقابل ذلك بولادة أفروديت سيّدة علاقات العشق.

في هذه المرحلة مَنْ هم الآلهة الذين يمثّلون الكون؟ اولاً «غايا»، بجبالها الشاهقة وأعماقها الجوفية وهاويتها السحيقة المتمثلة «بالطرطر» الذي هو مثل سرّة تربط مجمل البناء الكوني «بالخواء» البدئي الذي انطلق منه. وثانياً «أورانوس» الذي استقرت حركته الآن في قمة العالم الأثيرية: فيستطيع الآلهة الجدد أسياد السماء أن يراقبوا من أعاليها كل ما يحدث حتى التخوم القصية لمملكتهم. ويأتي ثالثاً «بونتوس»، أي اليمّ المالح، وهو كتلة سائلة مالحة المذاق لاتنضب ولا تهدأ حركته ويتحدّى المشاحنات ويتمرد على عقبة الأشكال. ورزق «بونتوس» بـ«نيريا» أي شيخ البحر الذي يجمع في شخصه كل الخصال الحميدة وكل لطائف المياه البحرية وأسرارها. وأنجبت الأوقيانوسية «دوريس» «لنيريا» خمسين بنتاً، وهن «النيريات» اللواتي، على غرار أبيهن، يعبرن عن شتى أحوال البحر والإبحار والمعرفة الذكية والصدق والعدل. وبالمقابل فإن «بونتوس» بوصاله «غايا» يعبّر عن الوجه الآخر من العنصر البحري أي غياب الشكل؛ وأنجبا نسلاً من الوحوش الهجينة نصفها بشر ونصفها حيّات، كما أنجبا نساء طيوراً لا يمكن القبض عليهن لأنهم سريعات الطيران وعنيفات كالرياح الزعازع.

ولكن أولاد «أورانوس» و«غايا» هم الذين أصبحوا يحتلّون مركز الصدارة، ولاسيما أصغرهم وأجرأهم وأكثرهم حيلة، وهو «كرونوس» الداهية. وبعد أن تباعد «أورانوس» عن «غايا» تركهم يصولون ويجولون كما يطيب لهم. فلم يعودوا محبوسين في جوف الأرض. فاستقرت حال كل منهم واختلف إلى إحدى أخواته أو اختار له شريكة من بين بنات عمه وبنات أخوته وأخواته، وتصاهر واقع ذراري «غايا» و«أورانوس» و«بونتوس» ونسجوا في هذا المجال الكوني أو ذاك شبكة كثيفة من الروابط. وأنشأ

«أوقيانوس» و«تيثيس»، في شخص الأنهار والينابيع والأنواء ومجاري المياه الجوفية، وجميع المياه المغذّية والمانحة الحياة. وأنجب «هيبيريون» و«ثيا» الآلهة: الشمس (هيليوس) والقمر (سيليني) والشفق (ايوس)، وهي قوى سماوية مضيئة ومنتظمة. ورُزق «كيوس» و«فيبي» بنتين هما «ليتو» (النعومة بالذات) التي أنجب منها «زوس» كلاً من «أبولون» و«أرتميس»، والثانية هي «أستيريا» أم «هيكاتا» التي كانت تدبر شؤون العالم الإلهي والتي احتلت مكانة خاصة، كما يقول «هيزيود»، لأن قوّتها شملت الأرض والبحر والسماء؛ وأجمع الآلهة كلهم على احترامها وصون امتيازاتها دون أن يشكك في ذلك أحد المعسكرين المتصارعين في الحرب الضروس التي تجابّه فيها أولاد «أورانوس» وأولاد «كرونوس» وبقيت «هيكاتا» على هامش الصراع بين «التيطان» وآلهة الأولمب وترفّعت عن المشاركة فيه. وإلى جانب هذه الزيجات الثلاث التي تمّت بين الأخوة والأخوات لابد من إضافة «تيطانَين»، وهما أولاً «جابيت» الذي تزوّج من الأوقيانوسية «كليميني» وأنجبا ذرية من العُصاة؛ وثانياً «كرويوس» الذي تزوج من «أوريبيا» ابنة «بونتوس» وأنجبا أبناء جمعوا شدة البأس إلى الاستقامة في العمل: وهم «أستريوس» أبو الرياح المنتظمة وزوج «إيُوس» (الشفق)، و«برسيوس» زوج «أستيريا» وأبو «هيكاتا»، وهو «بالاس» الذي أنجبت له الأوقيانوسية «ستيكس» كلاً من «كراتوس» (السلطة) و«فيي» (القوة)، وسينضم كلاهما إلى جانب زوس متى وقعت الواقعة. وتزوجت «تيطانيتان» من غير إخوتهما وهما «ثيميس» و«منيموسيني». وستقدّم الأولى «لزوس» بعد ولادته الفصول «هورى» والأقدار «ميتري» والثانية ستقدم ربات الإلهام. وآخر ثنائي من «التيطان» يتمثل «بكرونوس» وأخته «ريا». وبتحريض من الأرض «غايا» تجرأ «كرونوس» وحده بين أخوته على إخصاء «أورانوس»، وبذلك لم يحصل فقط على حريته وإنما أصبح ـ بموافقة «التيطان» الآخرين ودعمهم ـ سيد الكون المُنشأ، وسيدَ العالم وملك الآلهة. وحسب التقليد الهزيودي، لأن «كرونوس» كان العاهل الأول، فإنه اختلف عن أبيه «أورانوس» وكان عليه أن يجابه مشاكل من نوع آخر. لقد كان «أورانوس» يستسلم دون مقاومة لنزواته الجنسية، ولم يكن يرى شيئاً أبعد من أحضان «غايا». أما «كرونوس» فلم يكن قوة تفيض بحيوية مفرطة كأبيه، فهو أمير عنيف وداهية وشكاك يقظ دائماً ولايكف عن التربّص. لقد مدّ سلطانه على مملكة متميّزة ومنظمة تراتبياً، فأصبحت سيطرته شغله الشاغل. إن إنجازه الكبير القائم على الشجاعة والحيلة والذي شق له طريقه إلى الحكم قد خلق لأول مرة عند الآلهة تبدّلات في شكل السيادة. وكانت المسألة التي احتلت مركز أساطير نشوء الكون هي

مسألة العلاقات بين الفوضى والنظام. فبعد تنصيب أول ملك للسماء وبعد الصراعات التي نجمت عن ذلك بالنسبة للهيمنة الإلهية، تغيّر مكان المشكلة: فصار التركيز عندئذ على العلاقات القائمة بين النظام والسلطة.

إن شطط «أورانوس» الجنسي أعاق مسيرة التكوين فمنع أولاده من أن يولدوا. أما تصرّف «كرونوس» مع أولاده فلم يكن أكثر رقة، إذ نجم عن أسباب «سياسية»، فقد أراد منع أحد أبنائه من الحصول مكانه على «المقام الملكي بين الخالدين» (البيتان ٤٦١ - ٤٦٢) وهكذا حلّت أسطورة الخلافة محل قصة التكوين. فكيف يستطيع الملك، وحتى الملك الإلهي، مع مرور السنين أن يتجنّب تآكل سلطته وهرمها؟ لقد تربّع «كرونوس» على العرش مهاجماً إياه. وترتكز السلطة التي أسسها على عمل عنف وعلى خيانته أباه الشيخ الذي لعنه. ألا يجب أن يتلقى من ابنه نفس المعاملة التي كبّد بها أباه؟

إذا كانت إقامة السلطة عن طريق القوة التي يُفْترض أنها لجأت إليها، تؤدي إلى ظلم الآخرين وإرغامهم بالعنف والحيلة على الرضوخ، فإن الصراع من أجل السيطرة سيثار من جديد وستطرحه على نفسها كل الأجيال الشابّة دون أن تتمكن السلطة قط من التخلّص من دوّامه الخطأ والعقاب، وهي الدوامة التي أطلقها «كرونوس» عندما بتر «أورانوس» واستأثر بالسلطة؛ أليس كذلك؟ في هذه الحالة، ألا يتعرّض نظام العالم الذي يقيمه كل حاكم إلهي لدى وصوله إلى السلطة للتشكيك باستمرار؟ هذه هي المشكلة التي تجيب عليها قصة حرب الآلهة وانتصار «زوس».

أنجبت «ريا» من «كرونوس» ستة أولادهُم هيستيا وذيميتر وهيرا وهاديس وبوسيذون والصغير «زوس المحتال». فما أن كانت تضع طفلها حتى يأخذه «كرونوس» المتربص به ويفترسه. كان «أورانوس» يعيد أولاده إلى بطن «غايا». وأخبر «كرونوس» عن طريق عائلته أنّ مصيره هو أن يُسقطه ذات يوم أحد أبنائه؛ فلكي يزداد اطمئناناً قضى على ذريته من الداخل. ولكنه على عنفه وحيلته وجد من هو أقوى وأخبث منه. بالاتفاق مع «غايا» و«أورانوس»، حاكت «ريا» خطة احتيال (ميتيس) كي ينجو «زوس» - الابن الأخير «لكرونوس» - من مصير من سبقوه. وأفلتت المناورات السرية لزوجته من مراقبته اليقظة، فولدت ابنها سراً وأخفته في كريت وخبأت حجراً تحت الأقمطة وقدّمت «لكرونوس» الوليد الكاذب المزعوم كي يلتهمه ففعل دون أن يشك في شيء. أتاحت هذه الحيلة التي حاكتها زوجة «كرونوس» مع ذويها والتي بها خدعت الدهاء الشديد للسيد الأول، أتاحت لابنها الأخير أن يبقي على قيد الحياة

دون أن يعلم بذلك أبوه. وسرعان ماانقضّ على عرش أبيه وطرده منه وبسط سلطته مكانه على الخالدين.

إن مفهوم العقل المراوغ والدهاء الشديد (ميتيس) هما السلاح الضروري الذي أتاح لأحد الآلهة، في كل الحالات ومهما كانت ظروف الصراع والبأس لدى الخصم، أن ينتصر على غيره ويسيطر عليه. ونجد أن هذا المفهوم يشكل خيطاً أحمر يندمج في حبكة الأساطير اليونانية المتعلقة بالسيادة. ووحده يظهر التفوق في الدهاء قادراً على منح السيادة كونيةً واستمراراً يرسّخان سلطاناً مطلقاً. وبمعزل عن شدة بأس ملك السماء علاوة عليها، ينبغي عليه أن يتحلّى بذكاء نفّاذ يجعله يرى أبعد مايمكن ويرتب كل شيء مسبقاً ويجمع بفطنته الوسائل والغايات في تفاصيلها بحيث يكفّ زمن العمل عن اشتمال الصدف وبحيث يصبح المستقبل دون مفاجآت؛ فلا يستطيع شيء أو أحد من بعد أن يأخذ الإله على حين غرّة ولا أن يجده أعزل.

بين «كرونوس» و«زوس» وبين «التيطان» و«الالمبيين» تظهر المنافسة ميدانياً في المنازلة، ولكن سر النجاح يكمن في النقطة التالية: يقول «اسخيلوس» في مسرحيته «بروموثيوس» لايمكن تحقيق النصر «في القوة أو في العنف، بل في الحيلة» (البيتان ٢١٢ و٢١٣). ومن منظور المأساة، يظهر «بروموثيوس»، المحتال الخارق والقادر على ايجاد حلّ لكل المعضلات والداهية الغنيّ بالابتكارات، أنه هو الذي يمنح «زوس» الحيلة التي يحتاج إليها في معسكره. وفي نص «هزيود»، ينضوي مسعى «زوس» إلى السلطة أيضاً تحت لواء الحيلة والمهارة والخداع، ويتحقق له النصر ربما عندما يعقد زواجه الأول على الأوقيانوسية «ميتيس» وهي الإلهة المتذبذبة والمحتالة وحامية العقل الراجح.

يرى «أبولوذوروس الأثيني»[١] في كتابه «دار الكتب» أن ميتيس هي التي أسقت «كرونوس» شراباً (فارماكون) جعله يتقيّأ الحجر الذي وُضع بدل «زوس» ويتقيأ أيضاً جميع إخوته وأخواته الذين سيؤازرون الإله الأولمبي في محاربته «التيطان». لم يورد هزيود اسم «ميتيس»، بل ذكر فقط حيلة أسدتها «غايا» لدفع «كرونوس» إلى تقيؤ ذريته كلها. وبعد أن تحرّر أولاد «كرونوس» الشبان من بطن أبيهم تصدوا من فوق جبل الأولمب «للتيطان» المعتصمين فوق جبل «أورثيس». ونشبت الحرب واستمرت عشر سنوات دون أن تحسم. ولكن «غايا» ذكرت «لزوس» الشروط التي بها سيحرز

١ - ابولوذوروس الأثيني أو المزيف هو نحوي من القرن الثاني ق.م ألّف كتاب أخبار تتعلق بحرب طروادة، وينسب إليه خطأ كتاب «دار الكتب» المتعلق بالأساطير. (المترجم).

النصر، وقالت له إنه مضطر إلى الحصول على السلاح الصاعق الذي يستأثر به «السيكلوب» المهرة، وإلى مؤازرة «ذوي المئة ساعد» المخيفين ليحاربوا معه لأن قوّتهم تفوق الحدّ. ويعني هذا بكلام آخر أن هزيمة «التيطان» تتم بعد انضواء قدماء الآلهة انتماء وطبيعةً وعمراً تحت راية الآلهة الجدد. ولا يستطيع «زوس» أن ينتصر إلا بمعونة «القوى» التي تمثل الحيوية البدئية نفسها والحزم الكوني الأصلي نفسه الذي سعى «زوس» إلى اخضاعه للنظام عند قهره التيطان. فلإقامة النظام، يجب أن تكون هناك سلطة قادرة على أن تفرض نفسها على قوى الفوضى. ولكن لكي تتمكن هذه السلطة من ذلك، يتوجب عليها أن تغرف من منابع القوة إن لم تكن هذه المنابع نفسها هي التي تتغذى منها أصلاً حركية الفوضى؟

وهكذا انقلب «السيكلوب» و«ذوو المئة ساعد» على إخوتهم «التيطان» وانتقلوا إلى معسكر الأولمب وحسناً مافعلوا. فهم يملكون السلاح الناجع أي الصاعقة، وهم أصحاب القبضات التي لاتُقاوم والعلاقات الوطيدة، لذا فإنهم حُماة السلطة الذين لابدّ منهم. ولكي تبرّر الأسطورة انحيازهم إلى جانب «زوس» تروي أن «كرونوس» تركهم، بعد ابتعاد أبيهم وسجّانهم المشترك «أورانوس»، في حالة من العبودية أو أعادهم إليها وكان على «زوس» وحده أن يخلّصهم منها. وما أن أعتقهم الإله الأولمبي من قيودهم حتى قدّم «للذوي المئة ساعد» التكتار والرحيق[1]. وقرّب منهزلتهم من منزلة الآلهة. وعرفاناً للجميل، وضع «السيكلوب» و«ذوو المئة ساعد» تحت تصرف «زوس» مهارة وقوة تقتربان من مهارة وقوة الكائنات الكونية التي انبثقوا منها. ولم يعودوا من ثم وحوشاً بدئية بل صاروا حراساً مخلصين «لزوس». وكذلك فإن «كراتوس» و«فيا» (السلطة والعنف الشديد)، وهما ولدا «ستيكس»، قد هرعا - بعد تلقيهما مشورة جدهما «أوقيانوس» الشيخ - إلى الأولمب مع أمهما فكرسا نفسيهما لخدمة «زوس» ولم يبارحاه من بعد. (انظر كتاب نشأة الآلهة، البيت ٣٨٥ ومابعده).

وتسارعت الأحداث. فصعق «زوس» «التيطان» بصواعقه وهال عليهم «ذوو المئة ساعد» الحجارة وقادوهم مكبلين إلى «الترتر» الغائم وصفق «بوسيذون» الأبواب النحاسية عليهم وأمر «زوس» ثلاثة من «ذوي المئة ساعد» بحراستها.

ويبدو أن المسألة قد حُلت. ولكن «غايا» التي ضاجعها «الترتر» ولدت آخر وليدٍ لها وهو «التيفي» أو «التيفون» (وحش ذو زنود جبارة وذو أقدام لا تتعب، وله مئة رأس

١ - شراب وطعام الآلهة، حسب الأساطير الاغريقية (المترجم).

ثعباني وتطلق عيونه ألسنة من النار). ويشبه هذا الوحش ذو الأصوات المتباينة الآلهة أحياناً والوحوش الضارية أحياناً وقوى الطبيعة أحياناً اخرى، ويجسّد القوّة البدئية للفوضى. وبما أنه الابن الأخير «لغايا» فإنه يمثل في العالم المنظم عودةً للفوضى البدئية التي قد تعود لو انتصر. ولكن انتصار وحش الفوضى لن يتحقق. فعيونه التي تبعث ألسنة النيران لا تستطيع أن تقاوم عيني «زوس» الساهرتين اللتين تأبيان المفاجأة فتراقبها وتصعقها. ويزجّ «زوس» الأولمبي «بتيفون» في «الترتر»، فتخرج من جسمه الرياح العاصفة الصاخبة غير المتوقعة التي ـ عكس الإنفاس المنتظمة التي ولدها «الفجر» و«استريوس» ـ تنقضّ كالأعاصير من هنا ومن هناك وتسلم أرض البشر للفوضى الكاملة والاعتباطية.

ويرى «هيزيود» أن هزيمة «التيفون» وضعت حدّاً للصراعات التي نشبت من أجل السيطرة. وألحّ «الأولمبيون» على «زوس» كي يتسولى على السلطة ويتربع على عرش الخالدين. عندئذ وزع ملك الآلهة الجديد، العاهل الثاني، عليهم جميعهم المكرمات والامتيازات. فسلطته التي تفوق سلطة «كرونوس» المهزوم، لا تكرر هذه السلطة بل تصحّحها. فقد جمع «زوس» في شخصه أعلى قوة ممكنة كما جمع حرصه الشديد على الحق العادل. ووفّق سلطانه بين تفّوق القوة وتوزيع المكرمات الدقيق، كما وفّق بين عنف الحرب وبين أمانة العقد، بين عنفوان الأعضاء وجميع أشكال الدهاء الذكي. وأصبح النظام والسلطة مترابطين في عهده وغير منفصلين.

وهناك تقاليد آخر نجد صداه عند «أبولوذوروس الأثيني» بخاصة إذ يضيف فصلاً إلى تاريخ المعارك للسيطرة على ملكية السماء. فكان على الأولمبيين أن يجابهوا أيضاً غزو «العمالقة»، مما يشكل نظام المقاتلين المتعلق بعمرهم؛ فللشباب في عزّ رجولتهم وظيفة هي وظيفة الحرب. ويظهر وضع «العمالقة»، ملتبساً قُبيل الحرب. أستُسلمهم الهزيمة للموت أم يمنحهم الظفر الخلود الإلهي؟ لقد أبلغ «زوس» أنه يحتاج كي يقهرهم إلى من هو أصغر منه: إذ يتوجب على العمالقة أن يموتوا بيد أحد البشر الفانين، وهو «هيراكليس» الذي سيتولى هذه المهمة والذي لم يؤلّه بعد. بيد أن «الأرض»، أم «العمالقة»، أعدّت البديل. فراحت تبحث عن عشبة الخلود التي تحفظ أبناءها. وهنا أيضاً نرى أن فطنة «زوس» أحبطت خطط الخصم. فسبق «زوس» «الأرض» وجنى وقطع بيديه عشبة عدم الموت. فلم تعد هناك قوة تستطيع أن تمنع «العمالقة» من الهلاك وأن تمنع وظيفة الحرب من الخضوع لسلطان يجب أن تدعمه وألا تحاربه.

لقد أضيف الكثير على قصة مصارعة «التيفون» لتجعل أخطار السلطة أكثر مأساوية ولتؤكد على الدور الذي تلعبه الحيلة في ممارسة هذه السلطة. ويذكر «أبولوذوروس الأثيني» أن «تيفون» تغلّب في المعركة الأولى على خصمه الملكي، فجرّده من أسلحته وقطع أعصاب ساعديه وفخذيه وأسلمه مشلولاً لامرأة افعى تحرسه، وهي «ديلفيني». وسيخلّصه ماكران داهيتان هما «هرميس» و«ايغيبان» الذي تواطأ معه. وفي الخفاء اختلسا أعصاب «زوس» وأعاداها إلى مكانها. واستؤنفت الحرب دون غالب أو مغلوب، لو لم تَحِك «الموارات» خدعة ذهبت بقوى الوحش[1]. فأقنعت بناتُ «زوس» الوحش «تيفون» بابتلاع عقار المناعة على القهر، كما زعمن؛ ولكن بدل أن يمنحه هذا الدواء مزيداً من القوة، لم يكن إلا غذاء «فانياً» لايستطيع المرء تناوله دون أن يرى كالبشر قواه تتضعضع فيتعبب ويموت.

ويرى «نونوس» في كتابه «الذيونيسيون» أن «تيفون» كان مرشحاً ليكون ملكاً على الفوضى فتمكن من الاستيلاء على الصاعقة وتجريد «زوس» من أعصابه. فجن جنون الآلهة وهجروا السماء. وعندئذ حاك «زوس» مع «ايروس» خطة كان على «قدموس» الذكي أن ينفذّها بمساعدة «بان» لإفشال تلك القوة الفظة. فخدّر «قدموس» عُنفه على أنغام الناي. وعندما أسرت الموسيقى «تيفون»، أراد أن يجعل من الشاب المغني الرسمي لمملكته. فطلب «قدموس» الأعصاب المنتزعة من «زوس»، كي تكون أوتاراً لكنّارته. واستفاد «زوس» من نوم الوحش الذي أغرقته فيه الموسيقى، كي يستعيد أعصابه وسلاحه الصاعق. وعندما استيقظ «تيفون»، كان الأمر قد انتهى. فأنزل «زوس» على جسم عدوه كله سهام صاعقته المتأججة.

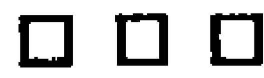
إن هذه التطورات المتأخرة للأسطورة ليست اعتباطية. فبفانتازيا مزركشة إلى حد ما، تبرز هذه التطورات موضوعاً احتل عند «هزيود» مكان الصدارة، وهو زواج «زوس» من «ميتيس»[2]. فجاء في «نشأة الكون» أن «زوس»، ما إن أصبح ملك الآلهة حتى عقد زواجه الأول من «ميتيس» ابنة «الأوقيانوس»، وهي الإلهة «التي تعلم أكثر من أي إله وبشر فانٍ». وكان من شأن هذا الزواج أن يجعل «زوس»، بعد اعتلائه العرش، يعترف بالأفضال التي أداها له الذكاء المراوغ. ويُبرز ضرورة وجود «الميتيس» لتأسيس سلطة لاتستطيع دونه أن تتحقق أو تمارس أو تبقى. وأخذ أبناء الإلهة عن أمهم

١ ـ الموارات هنّ آلهات القدر عند الإغريق، وأطلق عليهن الرومان اسم «باركات». وهن ثلاث آلهات يعنين بأمور القسمة والنصيب. (المترجم).

٢ ـ الميتيس: وتعني الفطنة والمكر والدهاء (المترجم).

شكل الدهاء الماكر نفسه الذي أتصفت به، فأصبحوا لا يُقهرون لا بل تفوّقوا على أبيهم. فأدرك «زوس» إذن أن هذا الزواج يشكل خطراً عليه كملك للآلهة، وخشي أن يلقى نفس المصير الذي أعدّه للعاهل السابق، أي أن تنهال عليه ضربات ابنه بالذات. ولكن «زوس» ليس ملكاً كباقي الملوك. فعندما ابتلع «كرونوس» أولاده ترك قوى الخديعة التي تفوق حيلته تصول وتجول في الخارج. أما «زوس» فذهب إلى جذور الخطر. فصّوب نحو «ميتيس» الأسلحة التي اختصت بها الإلهة، أي الحيلة والخديعة والمفاجأة. فدغدغها بكلماته المعسولة ثم ابتلعها قبل أن تنجب «أثينا» خوفاً من أنها بعد هذه البنت تلد أبناً قد يصبح حتماً ملك البشر والآلهة. فبعد زواجه من «ميتيس» والسيطرة عليها وابتلاعها، أصبح «زوس» أكثر من عاهل عادي، فجعل من نفسه السلطة بالذات. فصارت الإلهة تنبئه، من أعماق أحشائه، بكل ماسيحدث له، فلم يعد «زوس» إلهاً محتالاً مثل «كرونوس»، بل أصبح الـ«ميتياتا» أي الإله النبيه الفطن. فلا يستطيع شيء من بعد أن يفاجئه ويخدع يقظته ويعاكس مشيئته. فبين التصميم والإنجاز، لم يعد يعرف تلك المسافة التي تنفذ منها المكائد غير المتوقعة التي اعتورت حياة باقي الآلهة. وهكذا كفّت السلطة عن أن تكون مجال صراع دائم التجدّد. فأصبحت في شخص «زوس» حالة مستقرة ودائمة، فلا يتأسس النظام فقط على السلطة العليا التي توزّع المكرمات. أجل لقد أقيم هذا النظام بشكل نهائي.د

إن القوى المظلمة للانتقام والحرب والخديعة، وهي القوى التي سادت عالم الآلهة بسبب خطأ «كرونوس»، لم يبق الآن أي مكان. وإذا حصل خلاف بين الآلهة، وحنث أحدهم خطأ بيمين كاذب، يطرّد فوراً من مقر الآلهة ويُنبذ من مجلسهم وولائمهم ويُحرم من النكتار والرحيق؛ وهذا إجراء شبه قضائي سنّه «زوس» بعد أن أقسم بمياه الستيكس[1]. وفي عهد «زوس» كان الإله المتلبّس بإقامته علاقة ولو سريعة مع أحد أبناء «الظلام» يعاقب بالنفي الفوري، لأن منزلة «التيطان» قد انحطت ولأنهم زجّوا في أقاصي الدنيا وفي تخوم «الهاوية» حيث يتوافق الكون مع «الخواء» ويأمن شره.



١ ـ نهر يحيط بالجحيم ويهيم على ضفتيه البشر الذي لم يُدّفنوا بعد أن قضوا نحبهم. وكان القسم بالستيكس يُعتبر أيماناً غليظاً (المترجم).

# بروميثيوس

أورد «هزيود» في كتابه «نشأة الآلهة»، وفي نهاية مقطع كرسه لذرية «التيطان» «جابيت»، وهو أبو سلالة من العصاة، أورد قصّة تأسيس بروميثيوس لأول ذبيحة دموية (انظر الأبيات ٥٣٥ ـ ٦١٦). إن صورة «بروميثيوس» والظروف التي أحاطت بعملية نحر الذبيحة وتشاطر أجزائها بين الآلهة والبشر، والنتائج القريبة والبعيدة التي نجمت عن فعل «بروميثيوس» أولاً في ما يتعلق بالأشكال الطقوسية، ثم وبشكل أعمّ بالنسبة للوضع البشري، تجعل من هذا النص وثيقة بالغة الأهمية ـ وقد ينعتها بعضهم بأنها الأسطورة المرجعيّة ـ لفهم مكانة الذبيحة الدموية في الحياة الدينية لدى الإغريق ولإدراك وظيفتها ومعانيها.

حدثت القصة في «ميكوني» الواقعة في سهل غني وخصب يذكّر بالعصر الذهبي، وحدثت في زمن ما زالت القطيعة فيه بين الآلهة والبشر لم تتمّ، إذ كانوا يعيشون معاً ويجلسون إلى الطاولات نفسها ويأكلون الطعام نفسه في ولائم مشتركة. ولكن وقت الانقسام والفرقة. لقد جرى تقاسم المكرمات بين «التيطان» و«الأولمبين» عن طريق الحرب والإكراه والعنف الوحشي. أما بين «الأولمبيين» فقد أقِرّ ذلك بالتراضي والاتفاق المتبادل. كيف تم هذا التقاسم ومن الذي حققه بين الأولمبين والبشر؟ يعود الفضل في ذلك إلى «بروميثيوس»، ابن جابيت. لقد احتلّ في العالم الإلهي موقعاً ملتبساً من شتى جوانبه. لم يكن عدواً «لزوس» كما لم يكن من أعوانه المخلصين الموثوق بهم. إنه غريم، ولكنه لا يتطلع مثل «كرونوس» إلى السيطرة على مملكة السماء، فلم يطمح إلى ذلك؛ ولكنه يمثل في مجتمع الآلهة الأولمبين مبدأ من مبادىء الاحتجاج فيتعاطف ويتواطأ مع جميع الذين رذلهم النظام الذي وضعه «زوس» والذي كتب عليهم المسكنة والألم اللذين هما بمثابة الظلال في لوحة العدالة الإلهية. وفي دخيلته عندما شكك في سلطة «زوس»، استندت روح التمرد هذه إلى نوع من الذكاء المراوغ الذي أختص به «بروميثيوس». وعُرف هذا «التيطان» بالدهاء الإبداعي نفسه، و«بالميتيس» ذاتها التي وفّرت لملك الآلهة تفوّقه. فالطريقة التي استعملها ابن جابيت في التوزيع الذي كلّف

به لا تقلّ غموضاً عن صاحبها ولا تقل التباساً عن وضعه في نظر «الأولمبيين». فلا تمتّ بصلة لا إلى الحرب المعلنة ولا إلى الاتفاق المُطَمئِن. إنه سلوك موارب مراوغ مخادع، إنه منازلة في الحيلة بين «زوس» وبينه. فخلف الرضى الظاهري والاحترام المتبادل المصطنع تختفي في هذه المبارزة ارادة ارغام الخصم بالحسنى وخدعه بعد كشف حيلته.

تتماشى هذه الطريقة في التقاسم، بالرغم من غرابتها، مع طبيعة البشر الخاصة المليئة هي أيضاً بالتباين والتأرجح. كالحيوانات التي يشاطرها البشر طبيعتها الفانية، فإنهم غرباء عن عالم الآلهة، بيد أنهم الوحيدون بين المخلوقات الخاضعة للمنون، وعلى عكس الحيوانات، لا تُفهم طريقة حياتهم إلا بالنسبة «للقوات» الإلهية؛ فلا توجد مدينة بشرية واحدة لم تقم في شعائرها المنظّمة شكلاً من أشكال التواصل مع الآلهة. وتعبّر الذبيحة عن هذا الوضع المتأرجح والملتبس الذي عرفه البشر في علاقاتهم بالشيء الإلهي: إنها توحّد البشر بالآلهة ولكنها في تقريبهم منهم تؤكد وتكرّس المسافة الشاسعة التي تباعد بينهم. فبين شخصية «بروميثيوس» ووضعه في العالم الإلهي وبين التقاسم الذي يرأسه والذبيحة التي تنحر وبين وضع الإنسان في منزلة قائمة بين الحيوانات والآلهة، هناك علاقة أصلاً.

تقع المأساة التي يروي كتاب «نشأة الآلهة» أحداثها والتي يورد كتاب «الأعمال والأيام» جزءاً منها، في ثلاثة فصول:

١ ـ لكي يحقق «بروميثيوس» عملية التقسيم فقد أتى بثور ضخم فنحره وقطّعه أمام الآلهة والبشر. وقسم كل عضو إلى شطرين. وتجلّى إذن الحد الذي يفصل الآلهة عن البشر حسب الحصة التي ستؤول إلى هؤلاء وأولئك. وهكذا تظهر الذبيحة كفعل يكرّس للمرة الأولى التمييز القائم بين وضع البشر ووضع الآلهة. وكانت كلتا الحصتين اللتين قسمهما التيطان «بروميثيوس» تنطويان على خديعة وغش. وكانت الحصة الأولى، على مظاهرها الجذابة، مؤلفة من عظام الحيوان المجردة تماماً من لحمها، أما الثانية فكانت تخفي تحت الجلد والمعدة ـ وهما عضوان منفّران ـ جميع القطع الجيدة الصالحة للأكل. وطبعاً كان على «زوس» أن يختار. وكاد أن يدخل في لعبة «بروميثيوس»، إلا أنه «أدرك الحيلة واستطاع أن يكشفها» (نشأة الآلهة، البيت ٥٥١)، فردّ للبشر المكيدة التي ظن «بروميثيوس» إيقاعه فيها. فاختار الحصة المغرية خارجياً، أي التي تخفي وراء الشحم العظام التي لا تؤكل. وهذا هو السبب الذي دفع البشر إلى احراق العظام البيضاء للحيوان الذي سيأكلون لحمه، عند تقديمهم الذبيحة على المذابح

الفوّاحة. ذلك أنهم احتفظوا بالحصة التي لم يخترها «زوس»، أي اللحم. ولكن في هذه المباراة القائمة على طعنات مخاتلة، خلقت لعبة التحول من الظاهر إلى الواقع بعض المفاجآت «لبروميثيوس». فالحصة الجيدة، كما رآها «بروميثيوس» ـ أي التي تؤكل والتي أراد أعطاءها للبشر متظاهراً بأنها لا تؤكل ـ هي في الحقيقة الحصة السيئة. فالعظام المحروقة فوق المذبح تشكل الحصة الجيدة الوحيدة فعلاً. لأن البشر عندما يلتهمون اللحم يتصرّفون كبطون (البيت ٢٦). وإذا سُعدوا بازدرادهم لحم حيوان ميت، وإذا شعروا بحاجة ماسة إلى هذا الطعام، فذلك دليل على أن جوعهم المتزايد يؤدي إلى انهاك قواهم وإلى التعب والشيخوخة والموت. وعندما يكتفي الآلهة بالدخان المنبعث من العظام، ويعيشون على الروائح والعطور، فإنهم يكشفون أنهم من طبيعة مختلفة، فهم الخالدون الدائمو الحياة والشباب الذين لايعتور حياتهم أي عنصر فانٍ والذين لاعلاقة لهم بعالم الفساد.

٢ ـ أراد «زوس» أن يغرّم البشر ثمن الخدعة التي ارتكبها «بروميثيوس» باللجوء إلى الغش في الحصص، وذلك لمؤاتاتهم على حسابه. فأخفى النار، النار السماوية، أي أنه لم يعد يترك البشر يستعملونها بحرية كما كانوا يفعلون. وفي غياب النار لايسعهم أن يطبخوا اللحم الذي حصلوا عليه في القسمة ليأكلوه. وأخفى أيضاً سيد الآلهة عن البشر حياتهم (انظر الأعمال، الأبيات ٤٢ ـ ٤٧)، أي أنه حبس عنهم غذاءهم من الحبوب التي كانت تقدّمها لهم الأرض دون أن يضطروا إلى العمل، إذ كان القمح ينبت وحده وبوفرة كما كانت نار السماء توهب لهم بأريحية.

وعندما أخفيت الحبوب، اضطر البشر إلى دفنها في باطن الأرض وحراثة أثلامها، إن شاؤوا الحصول عليها. وانقطعت الوفرة من ثم، وكان عليهم أن يكدحوا لدرء خطر الجوع.

وبعد اختفاء النار السماوية، اختلس «بروميثيوس» منها سراً جذوة ونقلها إلى الأرض واضعاً إياها في تجويف غصن من الشمرة. ولأنه وضع النار المسروقة في مخبأ حريز فقد أفلتت من يقظة «زوس» الذي لم يفطن لها إلا عندما رآها على الأرض تشعّ في المواقد. إنّ نار «بروميثيوس» هي نار ذكية ومادية، إنها أيضاً نار هشة وفانية ومسعورة، فلا توجد بذاتها، ويجب اضرامها بجذوة وتلقيمها دون توقف، ويجب المحافظة تحت الرماد على جمرة منها عندما تخمد.

ومن بين جميع الحيوانات كان البشر وحدهم يمتلكون النار ويشاطرون بها الآلهة.

وكانت النار أيضاً تجمع بينهم وبينها إذا كانت ترتفع ألسنتها حتى كبد السماء من فوق مذابح الأضاحي. بيد أن النار كانت غامضة غموض الذين دجّنوها، فكان أصلها ومآلها سماويين، ولكنها كانت فانية كالبشر لا بل متوحشة كالحيوان الضاري، بسبب لظاها الملتهم.

وكانت نار الأضاحي تجتاز الحد الفاصل بين الآلهة والبشر فتجمع بينهم، ولكنها تختلف عن النار السماوية التي يملكها «زوس» والنار التي اسلمها «بروميثيوس» للبشر إبان صعودها من الأرض. أما وظيفة نار الأضاحي فلتميّز في الحيوان بين حصة الآلهة المحترقة المتكلسة تماماً وبين حصة البشر التي تطبخ جيداً كي لا تؤكل نيئة.

وفي هذا الشأن تضاف إلى العلاقة الغامضة بين البشر والآلهة، في الذبيحة التي تؤكل، علاقة ملتبسة بين البشر والحيوانات. فكلاهما يحتاج إلى الطعام ليعيش، أكان الطعام نباتاً أم لحماً. وكلاهما أيضاً فانٍ. ولكن البشر وحدهم الذين يأكلون الطعام مطبوخاً حسب الأصول. ويرى الإغريق أن الحبوب التي تعد طعاماً بشرياً بامتياز هي النباتات «المزروعة» والتي تطبخ ثلاث مرات (مرة بسلق داخلي، ومرة بفعل الشمس، ومرة على يد الإنسان)، شأنها في ذلك شأن الأضاحي المخصصة للاستهلاك، وهي حيوانات أليفة يجب أن تشوى لحومها أو تسلق، حسب الشعائر، قبل أكلها.

٣ ـ بعد أن استشاط «زوس» غضباً عندما رأى النار التي حبسها عنهم تسطع في بيوت البشر، أعدّ لهم هدية يستحقّونها. وهذه الهدية التي شارك جميع الآلهة في إعدادها هي ردة فعله على النار المسروقة وعلى النكسة التي تعرَضوا لها؛ فقرر أن يحرق البشر ويُضنيهم، بدون نار، بالضجر والتعب والمشاغل والهموم. وكانت هذه الهدية امرأة اسمها «باندورا» (أي عطيّة جميع الآلهة)، وتظهر في الأسطورة كأنها الزوجة الأولى وكأنها جدّة جنس النساء. كان الرجال في الماضي يعيشون دون نساء، وكانوا يبزغون من الأرض التي تنتجهم وحدها، كما الحبوب. ولأنهم كانوا يجهلون الولادة الإنجابية، فلم يعرفوا الشيخوخة والموت الملازمين لها. فكانوا يرحلون في ريعان الشباب وفي الطفولة، وذلك في سلام شبيه بالنوم. هذه «المرأة» التي هي صنو الرجل ونقيضه والتي ينبغي على الرجل أن يضاجعها فيحرثها ليخفي في أحشائها بذرته، إن شاء إنجاب أولاد له، كما ينبغي عليه أن يحرث الأرض ليخفي فيها البذور إن شاء الحصول على القمح، أو أراد أن يخفي في جوف الرواق بذرة النار إن أراد اشعالها فوق المذبح ـ هذه «المرأة» إذن اخترعها «زوس» كخدعة وشِرك عميق لا نجاة منه (انظر «نشأة الآلهة» البيت ٥٨٩). وفي الظاهر كانت تشبه إلهة خالدة، وكان لجمالها البهي

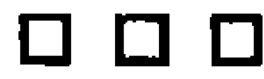
رونق وإغواء لايمكن مقاومتهما. ووضع «هرميس» في داخلها إلى جانب الكذب والخداع، كلبية النفس وسلوك السارق. كان شكلها إلهياً وكلامها بشرياً؛ ولأن هذه المرأة زوجة شرعية وأم ولأنها حيوان في اغتلامها الجنسي وشهوتها التي لا تشبع للطعام، فإنها جمعت في شخصها جميع تناقضات الوضع البشري. إنها شر، ولكنها شرّ جميل، إنها تتسربل بجمال فتّان؛ فلا يستطيع المرء أن يستغني عنها ولا أن يحتملها. فإن تزوجها، ازدرد جوفها جميع مؤونة البيت من الغذاء، فيجد الرجل نفسه معها على الحصير. أما إذا لم يتزوجها، فإنه يفقد أحشاء الأنثى التي يزرع فيها بذرته ويربّي فيها نطفته، كما يفقد الأولاد الذين يكمّلونه. وعلىعتبة الموت يجد المرء نفسه وحيداً. مع المرأة يجتمع الخير والشر، العنصر الإلهي والحيواني ويتداخلان.

لأن «باندورا» تمثّل هذا الجانب الغامض في الوجود والمزدوج باستمرار الذي ينتظر الجنس البشري بعد انفصاله عن الآلهة، فإن «زوس» أرسلها، بكل ما لإغوائها من فتنة، إلى أخي «بروميثيوس» الذي يُعتبر صنوه ونقيضه، أرسلها إلى «ايبيميثيوس». فالأول «بصير» يستبق الأحداث والآخر طائش لايفهم إلا متأخراً وبعد الأوان. أما الإنسان القريب من «بروميثيوس» و«ايبيميثيوس»، فإنه يحمل في ذاكرته وعماه هذه الصفة التيطانية وتلك. على الرغم من تحذير «بروميثيوس» لأخيه فإنه استقبلها تحت سقف بيته وجعل منها زوجته. وهكذا دخلت المرأة عن طريق الزواج إلى العالم البشري. كان الرجال في الماضي لايعرفون التعب والكدّ والمشاغل والأمراض والشيخوخة؛ ذلك أن جميع الشرور كانت مازالت محبوسة في جرّة فتحت «باندورا» غطاءها بأمر من «زوس». فإنهالت على وجه الأرض حيث اختلطت بالصفات الحميدة، دون أن يتمكن الناس من استبصارها أو إدراكها. فالأولى تهيم على وجه الأرض خفيّة وغير مرئية؛ والأخرى تعشش في البيوت «كالشر الجميل» الذي تمثّله «باندورا» وتختفي تحت عباءة الإغواء الكاذبة.

في أسطورة «بروميثيوس» تظهر الذبيحة بكل ماتحمله من عواقب كنتيجة لعصيان هذا التيطان الذي أراد إحباط مخططات «زوس» في زمن كان على البشر والآلهة فيه أن ينفصلوا ويحددوا صفاتهم الخاصة وتقول العبرة المستخلصة من هذه القصة إن المرء لايستطيع أن يأمل في خداع ذهن «زوس»؛ ولقد حاول «بروميثيوس»، وهو الأدهى بين الآلهة، وكان على البشر أن يدفعوا ثمن فشله.

إن أداء شعائر الأضاحي بإقامة الصلة مع الآلهة هو احتفال بذكرى المغامرة التي أقدم عليها «بروميثيوس» والقبول بالعبرة المستخلصة منها. إنه اعتراف بأن «زوس» قد

وضع البشر في المكان الذي صار مخصصاً لهم، أي بين الآلهة والحيوانات، وذلك من خلال الذبيحة وكل مايجب أن يرتبط بها كنار «بروميثيوس»، وزراعة الحبوب المرتبطة بالكدح، والمرأة والزواج والمآسي والموت. عندما ينحر البشر فإنهم يخضعون لمشيئة «زوس» الذي جعل من الفانين والخالدين جنسين متباينين. ويتم الاتصال بالآلهة أثناء شعائر احتفالية وأثناء وليمة تذكّر بأن المنادمة القديمة قد انتهت، لأن الآلهة والبشر أصبحوا الآن منفصلين ولم يعودوا يعيشون معاً أو يتناولون طعامهم على الموائد نفسها. فلا يستطيع المرء أن ينحر على طريقة «بروميثيوس» ويدّعي بعدها في أي طقس من الطقوس أنه يتساوى مع الآلهة. وعندما حاول التيطان أن ينافس «زوس» في التحايل ويعطي البشر أفضل حصة من الذبيحة- فإنه كرّس لمن يحميهم مصيراً بائساً هو مصيرهم الآن. فمنذ أن أقامت خديعة «بروميثيوس» الوليمة القربانية الأولى، صار كل شيء في الحياة البشرية يحمل ظلّه ونكسته، فصارت كل صلة ممكنة بالآلهة عبر الأضاحي تكريساً للحاجز المنيع القائم بين ماهو بشري وماهو إلهي؛ وارتبطت السعادة بالتعاسة، والولادة بالموت، كما ارتبطت الوفرة بالكدح، والمعرفة بالجهل، وارتبط الرجل بالمرأة، و«بروميثيوس» «بابيميثيوس».



# أوديب

نعرف قصة أوديب في خطوطها العريضة من خلال النصوص التي كتبها المسرحيون اليونانيون، وبخاصة من خلال مسرحيتي «أوديب الملك» و«أوديب في كولونا» «لسوفوكليس». في هذه الأعمال، تسلّط على الشخصية وعلى صورة البطل إضاءة خاصة، حسب المنظور الخاص بالتراجيديا. عندما يتكلم الناس عن «أسطورة أوديب» يعودون في أغلب الأحيان إلى هذا الأوديب التراجيدي. وهو بالذات الذي قصده «فرويد» في تفسيره وفي التسمية التي تفرعت عنه، وهي «عقدة أوديب».

إلا أن الحكاية الخرافية أقدم من المسرحية «الأتيكية» التي كُتبت في القرن الخامس. أجل لقد عرفها «هوميروس»؛ ففي النشيد الحادي عشر (الأبيات ٢٧١ - ٢٨٠)، هناك مقطع الـ«نيكيا» الذي يلمح فيه إليها. فأم أوديب لاتسمى «جوكاستا» بل «إبيكاستا». وتتزوج أوديب الذي قتل أباه وجرده من سلاحه دون أن تعرف أنه ابنها. وعندما كشفت الآلهة الحقيقة للبشر، شنقت «ابيكاستا» نفسها وتركت أوديب على عرش «ثيبا» ولعنته وسلطت «الإيرينيات» الأموميات لينتقمن منه. وفي هذه الرواية لايفقأ أوديب عينيه ولا يُطرد لا من السلطة ولا من مدينته.

وقبل أن تسبَك الحكاية الأوديبية في القالب التراجيدي فإنها كانت جزءاً من متن أسطوري واسع، هو الحلقة «الثيبية» التي تركز على أصول «ثيبا»: وفيها كانوا يروون ملحمة «قدموس» وبحثه عن أخته «أوروبا» وانتصاره على التنين ونشأة أسبرطة وتأسيس ثيبا وزواج البطل من «هارمونيا»، وهي ابنة غير شرعية «لأريس» و«أفروديت»، وذرية الزوجين والملوك الأسطوريين الأوائل للمدينة ونزاعات الخلافة. وفي هذا المعنى، لا نستطيع أن نتكلم حصراً عن «أسطورة أوديب»، وإنما عن أساطير «ثيبية» كانت قصة «أوديب» تشكل حلقة منها وصارت موضوع نشيد ملحمي لم يبق منه شيء، وورد ذكر ذلك في كتاب «الأوديبوذيا» «لبوسانياس» (النشيد التاسع، ب ٥ و١١).

وحول شخصية أوديب، لا بدّ من أن نميّز أيضاً شكلين متباينين في عملية التفسير. ويتعلق الشكل الأول بقراءة المسرحيين التراجيديين، أي بأعمال وحيدة وموحّدة

بتواريخها وسياقها ومؤلفيها؛ ويحاول التفسير أن يميط اللثام فيها عن مستويات مختلفة من المعاني، وأن يُظهر كيف تتمفصل بناء على مقتضيات الفن المسرحي وعلى مقاصد الكتّاب الخاصة. أما الشكل الثاني الذي يعمل في حقل تحليل الأساطير، فيقتضي أساساً شرطين: أولهما أن تؤخذ بعين الاعتبار جميع الروايات، بما فيها الروايات الهامشية، للسعي - من خلال نقاط التباين والتلاقي - إلى استخلاص البنية المشتركة التي تتيح تنظيم تشكيلة الفروق. ومن ثم يجب وضع قصة أوديب في إطار أشمل تشكل هي جزءاً منه.

في مايتعلق بالشخصية المسرحية، رأى الأقدمون في أوديب كما تصوره سوفوكليس نموذجاً للبطل المأساوي، لقد كان سيّد «ثيبا» ومفخرة المدينة وخلاصها، ولكنه كان أيضاً حثالة البشر ورجساً على المدينة وتعاسة لها؛ كان المقتدر «تيرانوس» الذي يتضرّع إليه الناس، وكان الحقير «فارماكوس» الذي يطرده الناس من بلدهم ككبش الفداء. لقد كان بصيراً وأعمى، بريئاً ومذنباً؛ وكان حلاّل الألغاز هذا لغزاً أمام نفسه ولا يستطيع حله. إن قدرة الفريد، والمأثرة التي حققها بانتصاره على «أبي الهول»، جعلا مقامه فوق مقام المواطنين الآخرين وجعلاه يتجاوز الوضع البشري، فصار شبيهاً بالإله ومساوياً له. ولكنهما، من خلال قتل الأب وزواج المحارم اللذين أوصلاه إلى سدّة الحكم، زجّا به خارج الحياة المتحضّرة واستبعداه عن جماعة البشر، فاختُزل إلى لا شيء وصار مساوياً للعدم. إن الجريمتين اللتين ارتكبهما دون أن يدري ويشاء جعلتاه - وهو الرجل الفاضح المنتصب ثابتاً على قدميه - شبيهاً بأبيه يتوكأ على عصاه، وشيخاً بثلاث أقدام، وحل محل أبيه في سرير جوكاستا وصار يشبه بالتالي أحفاده الذين يَحْبون على أربع قوائم وكان أخاهم وأباهم في آن. وكانت خطيئته التي لا يكفَّر عنها أنه جمع في شخصه ثلاثة أجيال كان عليها أن تتلاحق دون أن تختلط ببعضها ودون أن تتداخل في صلب ذريّة عائلية. ولفقدان التمييز الواضح بين هذه الأجيال، ولعدم تلاحقها المنتظم، ضاعت المواقف الصلبة وانتهت أشكال الاستمرار في الإحتفاء والمنصب، وزال النظام في المدينة.

أصبح أوديب، وهو بطل المعرفة والبأس، ذلك الكائن الفوضوي الذي تكلم عنه «أبو الهول» عندما رأى في الإنسان أحجية وعرّفه بأنه يمشي معاً على قدمين وثلاث وأربع. وبعد أن وجد أوديب الجواب الصحيح، دخل «ثيبا» وحل محل ملكها واندّس في سرير «جوكاستا» وأخذ مكان زوجها؟ وهكذا تماهى شخصياً مع ذلك السؤال الذي ظن أنه وجد له حلاً.

تفرّع تحليل الحكايات الأسطورية المتعلقة بأوديب إلى فرعين. لقد سعت «ماري ديلكور» إلى أن تجد فيها عدداً قليلاً من المواضيع التي تتعلق بالشعائر والمؤسسات القديمة والمعتقدات والتي تتداخل لتخلق أسطورة الاستيلاء على السلطة، فمَسْرَحت صراع هذا الشاب مع الملك العجوز وانتصاره عليه[١]. وهكذا فإن حافز أوديب المعروض في الـ«سيثيرون»[٢] مرتبط بطقس ديني لطرد الكائنات الشريرة عند الولادة ـ يزداد بأسها إن عاشت ـ كما هو مرتبط أيضاً باختبارات تدريب للشبّان ومسارّتهم. وتقع مصارعة الوحش أبي الهول على مفترق اعتقادين؛ ويقول الأول منهما إن أرواح الموتى تعيش بهيئة كائنات مجنّحة، ويقول الثاني إن الكوابيس هي شياطين تعذّب النائم. ويعني قتلُ الأب انتصار الشاب على العجوز. أما وصال الأم فيعبّر رمزياً عن استملاك أرض ما والسيطرة على رقعة مدينة ما.

وتختلف قراءة «كلود ليفي شتراوس» اختلافاً كبيراً، إذ إنه أخذ مَثَلَ أوديب ليبين طريقته في التحليل البنيوي[٣]. ولم يعد التركيز في التحليل منصبّاً على مواضيع عامة كبرى، بل يحاول تحديد العناصر البسيطة في الحكاية والإحاطة بكلٍ من العمليات التي تشكل في نسيج النص إحدى اللقطات الأساسية في السرد. وتكمن المشكلة عندئذ في استخلاص علاقات التعارض والتماثل بين تلك الوحدات السردية البدائية أو المواضيع الأسطورية. ولهذا فإنها تُجمَع وتنظم في أعمدة وفقاً لتفاعلات الموضوع وبمعزل عن مكانها في الحكاية. وفي الوقت نفسه يتّسع التحليل ليشمل، بالإضافة إلى المقاطع الأوديبية البحتة، المتن الأسطوري الأوسع الذي أدخلت فيه هذه الحكايات، من حكاية «قدموس» إلى حكاية «لايوس» أبي أوديب، وحكاية «لافذاكوس» جده، وحكاية ابنيه وبنتيه. وتنقسم المواضيع الأسطورية إلى أربع فئات، كل فئتين منها مترابطتان؛ فمنها مايعبّر عن التقدير الزائد لعلاقات القربى أو الحط من شأنها، ومنها ماينفي ارتباط الإنسان ببلده أو التي تؤكد بالعكس على تأصيله البدئي في الأرض/الأم، وتشهد على هذا التأصيل تشوهات قدمه (وفي اليونانية تعني كلمة «أوديبوس» صاحب القدم المتورمة) أو المشي الأعرج أو الأعسر (وتعني كلمة «لافذاكوس»

١ ـ ماري ديلكور: أوديب أو أسطورة الفاتح M. Delcourt, *Œdipe ou la légende du conquérant,* Paris et Liège, 1944, (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège, fasc. CIV).

٢ ـ سلسلة جبال ارتبط اسمها بأسماء أسطورية، ومن بينها هرقل وأوديب (المترجم).

٣ ـ الأناسية البنيوية (الجزء ١) Cl. Levi - Strauss, *Anthropologie structurale I,* Paris, 1958. p. 227- 255.

الأعرج، وكلمة «لايوس» الأعسر). ومن هذا المنظور «قد تعبّر أسطورة أوديب عن عجز المجتمع الذي ينادي بالإيمان بارتباط الإنسان ببلده، وبالاعتراف بأن كل واحد منّا وُلد فعلاً من وصال تمّ بين رجل وامرأة. إن المعضلة عويصة كأداء. بيد أن أسطورة أوديب هي أداة منطقية تكون بمثابة جسر يصل المشكلة البدئية بالمشكلة المتفرعة منها والتي يمكن التعبير عنها تقريباً بما يلي: هل ينشأ الشيء نفسه من ذاته أو من آخر؟ ومن هنا نستخلص الترابط التالي: إن الاعتبار المسرف لقرابة الدم بالنسبة للاعتبار التفريطي لها يشبه الجهد الذي يبذله الإنسان للإفلات من تعلقه بالبلد وعجزه عن تحقيق ذلك»(١).

في إطار هذا التحليل الذي قام به «ليفي ستراوس»، اقترحت «كلميانس رامنو» قراءة تربط ربطاً وثيقاً بين مغامرات أوديب وميثولوجيا الأُصول لمدينة «ثيبا»، وسيطرت عليها المغامرات الغرامية التي نشأت في عالم الالهة بين أفروديت «سيّدة الوصال) وأريس «سيّد الشقاق والحرب)(٢). وتدور معظم الحكايات حول مشكلة مخاطر القطيعة والالتحام المفرطين من جهة بين «الأقارب» الذين تجمعهم رابطة الدم والمصاهرة، ومن جهة أخرى بين «الأباعد» المنفصلين كما هو الحال بين الآلهة والبشر.

وانطلق عالم الانثروبولوجيا «تيرانس س. تورنر» من تحليل «ليفي ستراوس» وأعاد النظر في المسألة(٣). وتُشكل دراستُه اليوم ألمع محاولة لتطبيق قواعد التحليل الميثولوجي على روايات مختلفة تتعلق بذريعة «لافذاكوس» و«لايوس» و«أوديب». ويدور مجمل الحقل الدلالي(٤) حول محورين، ويجيب المحور الأول على العلاقات الطبيعية أو المتعسّرة بين الأقارب وغير الأقارب، ويجيب الثاني على العلاقات الصحيحة أو المنحرفة بين الأجيال المتتالية داخل الذرية نفسها. وتُبرز هذه القراءة سلسلة من الانحرافات والتجاوزات: ففي انتقال السلطة الذي لايتم بشكل سويّ، يغتصب العرش شخصان من خارج العائلة، هما «لافذاكوس» و«لايوس». كذلك الأمر بالنسبة للعلاقات الجنسية، فيقيم «لايوس» علاقات شاذة مع الغلام «خريسيبوس» ويغتصبه،

١ - المرجع نفسه، ص ٢٣٩.

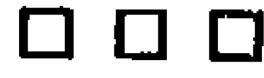
٢ - لِمَ الفلاسفة الذين سبقوا سقراط؟ Cl. Ramnoux, "Pourquoi des presocratiques?", *Revue pbilosophique de Louvain*, 66, 1968, p. 397 - 419.

٣ - أوديب الزمن والبنية في الشكل السردي T. S. Turner, "Oedipus: Time and Structure in Narrative Form", Forms of Symbolic Action, *Proceedings of 1969 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle et Londres, 1969, p. 26-68.

٤ - أضفت هذه الصفة من عندي كي يستقيم المعنى (المترجم).

ويقيم مثل هذه العلاقات مع زوجته بشرط ألا تؤدي إلى الانجاب. وقس على ذلك بالنسبة لعلاقات الأهل بأبنائهم: عاش «لايوس» بدون أب منذ نعومة أظفاره لأن الموت المبكر اختطف «لافداكوس»؛ وعلى غرار «أوديب»، وجد نفسه منحرفاً عن عائلته كما نُحيّ عن العرش ونبذته مدينته.

وتدل هذه الانحرافات المختلفة على أهمية المشكلة الكامنة في معظم هذه الحكايات. ماهي الظروف الممكنة التي تقود أبناء كل جيل جديد إلى الصراط المستقيم ليصلوا دون عنف إلى منصب آبائهم، فيحلّون محلهم دون طردهم ودون التماهي بهم؟ هناك أيضاً سؤال آخر: كيف يستطيع النظام بشتى أشكاله أن ينتقل وأن يبقى هو هو دون تغيير؟ يجب أن تقرأ أسطورة «أوديب» بمعنى التواصل، في كل امتداد الحقل الاجتماعي، إن كان هذا الامتداد تارة مباشراً ومستقيماً، وتارة منحرفاً وأعرج بسبب الإفراط في فتح الأقنية أو بسبب إغلاقها.



# الصورة والخيال والتخيّل

## من عرض اللامرئي إلى تقليد الظاهر

### المثال اليوناني:

من يريد أن يتساءل لا عن الأشكال التي اتخذتها الصور في حقبة ما أو في بلد ما فحسب بل عن وظائف الصورة بحد ذاتها وعن الوضع الاجتماعي والذهني للتصور ضمن إطار حضارة معينة ويتعمق فيها، قد تكون الحالة اليونانية حالة متميزة، بالنسبة له.

أولاً، لأسباب تاريخية. ففي القرون الموسومة «بالظلاميّة» أي بعامة مابين القرن الثاني عشر والثامن قبل الميلاد، كانت اليونان تجهل الكتابة ولم تكن تعرف التصور (بالمعنى الحصري للكلمة)، كما أنها لم تبن أنظمة من التمثل التصويري. يضاف إلى ذلك أن كلمة «غرافين» اليونانية تعني كَتَبَ ورسَم وصوّر.

بتأثير من النماذج الشرقية، نشأ تشكيل مايمكن أن نسميه بفهرس للصور وقامت مجموعة من الأشكال وتطورت لغة تشكيلية في الخزف والنحت الناتيء والنحت التجسيمي البارز، وتمّ ذلك في القرن الثامن منطلقاً من الصفر تقريباً.

وفي هذا الصدد، كما في مجالات أخرى، نلاحظ شيئاًيشبه الولادة أو على الأقل ولادة ثانية تتيح لنا التكلم عن انطلاقة التصور في اليونان.

ولاحظ «بول ديمارني» أن هذا النوع من إعادة اكتشاف اليونانيين للتصور تمّ، مقارنة بالحقبة السابقة، في فقر شديد بحيث نهض «من العدم»، على حدّ قوله.

وهناك أكثر من ذلك. عندما درس «إميل بنفينست»[1] المفردات اليونانية المتعلقة بفنّ التماثيل، وهي مفردات كثيرة ومنتشرة ورجراجية، لاحظ أن الإغريق لم يضعوا كلمة نوعية للدلالة على التمثال، بالمعنى الذي نطلقه على هذه المفردة. وكتب قائلاً: «إن الشعب الذي وضع للعالم الغربي القوانين والنماذج الأكثر

١ ـ اميل بنفينيست (حلب ١٩٠٢ ـ باريس ١٩٧٦): ألسني فرنسي اهتم بالنحو المقارن وبعلم المفردات والمعاني. (المترجم).

نضجاً في الفن التشكيلي اضطر إلى أن يقتبس من الشعوب الأخرى مفهوم التمثل التصويري»[1].

لنتقدم خطوة أخرى. إن مجرد تمحيص المفردات التي استعملها اليونانيون في تاريخهم للدلالة على «التمثال» تظهر أن مايسميه بنفينيست «مفهوم التمثل التصويري» ليس معطى بسيطاً وفورياً يمكن تثبيته نهائياً. إن مفهوم التمثل التصويري غير مناسب. فلأنه ليس أحادي المعنى وليس مستقراً، يشكل مايمكن أن يسمى بالمقولة التاريخية. فهو بناء يبنى بصعوبة وبطرق متباينة في الحضارات المختلفة.

هناك في اللغة اليونانية حوالي خمس عشرة عبارة للدلالة على «المعبود الإلهي»، وقد وردت في أشكال عديدة. فهناك الشكل اللامخروطي كشكل الحجر الموات (فيتيلوس) وشكل الجيزان (ذوكانا) والدعائم (كيون وإرما) والنصب؛ وهناك الشكل الحيواني أو والوحشي المخيف كأشكال الغورغون والسفانج والهاربي[2]؛ وهناك الشكل الإنساني بكافة صوره، وينطلق من الصنم الخشبي الصغير والقديم البدائي النحت والذي أضيفت إلى جسمه اليدان والرجلان كما هو الحال في الـ«فريتاس» والـ«كساونون» والـ«بالاذيون»، مروراً بالـ«الكوري» القديمة، ووصولاً إلى الصنم الكبير الذي حمل تسميات عدة كـ«هيذوس» و«أغالما» و«إيكون» و«ميميما»، ولم يرد استعمالها بالمعنى الدقيق إلا بعد القرن الخامس. ومن كل هذه الكلمات ـ ماعدا الكلمتين الأخيرتين ـ لا نجد مفردة واحدة لها علاقة بفكرة التشابه والتقليد والتمثل التصوري بالمعنى الحصري للكلمة.

ولايكفي أن نقول إن العصر الإغريقي المتأخر قد اضطر إلى نحت لغة للاشكال التشكيلية، بل يجب أن نضيف أنه طوّرها بطريقة مبتكرة للوصول إلى رسم الصورة بالمعنى الدقيق للكلمة، وذلك انطلاقاً من أصنام تعمل في التفعيل الرمزي للتصرّفات

---

١ ـ انظر مقالته في مجلة فقه اللغة (Revue de Philologie) العدد ٦ عام ١٩٣٢، وهي بعنوان: «معنى كلمة كولوسوس والكلمات اليونانية للتمثال».

E. Benveniste, "Le sens du mot KOLOSSOS et les noms grecs de la statue", *Revue de Philologie*, 6, 1932, p. 133.

٢ ـ الأول هو وحش يحمل أفاعي فوق رأسه، وله أسنان خنزير بري وأجنحة ذهبية. وكان يمسخ حجراً كل من ينظر إليه. والثاني هو وحش له جسم أسد ورأس إنسان، اقتبسه اليونانيون من المصريين القدماء. أما الثالث فهو وحش له جسم عصفور ورأس امرأة، وكان يخطف الأطفال والأرواح. (المترجم).

الإلهية المختلفة. أي أن الصورة المصمّمة كخدعة تقليد تنقل الشكل الخارجي الظاهري للأشياء الواقعة عن طريق التحايل.

وفي منعطف القرن الخامس والرابع صارت نظرية المحاكاة أو التقليد (الميميسيس) التي أطلقها «كسينوفون» واستعملها أفلاطون بانتظام، تحدّد الفترة التي تمّ فيها التحول الذي قاد من استحضار اللامرئي إلى تقليد الظاهر. وتجلّت عندئذ مقولة التمثل التصوري في سماتها النوعية. وفي الوقت نفسه ارتبطت بعملية الميميسيس (المحاكاة) الإنسانية التي أرست قواعدها.

فالرمز الذي تتجلى فيه إحدى القوى الإلهية، أي الكائنات اللا مرئية تماماً، وتُستحضر في هذا العالم، تحوّل إلى صورة ناجمة عن محاكاة ماهرة دخلت، عن طريق التقنية العالية والسلوك المخادع، في مقولة الخيال العامة، وهذا مانسميه بالفن. عندئذ ترتبط الصورة بالخداعية الشكلانية أكثر أو مثل انتمائها إلى مجال الوقائع الدينية.

## الصنم القديم أو الـ«كسوانون»:

يجب أن تطرح مسألة هنا، ومادامت غير مرتبطة ارتباطاً واضحاً بهذه الطاقة الخاصة لدى الإنسان، أي بالإبداع عبر تقليد الأعمال التي لا وجود حقيقياً لها إلا بشبيهها المخاتل في الصميم، ما هو وضع الصورة؟ وكيف تعمل؟ وما علاقتها بما تمثّله أو بما تذكّر به؟

سأكتفي في هذا العرض بالشيء الرئيسي، أي بفن التماثيل ودورها في تصوير الآلهة. وسأكتفي ببعض الكلمات عن تصور الموتى وعن النحت النافر والبارز الذي وجد على أنصاب مرسومة أو منقوشة.

إن صورة الآلهة هي صورة الأموات. ففي كلتا الحالتين يجب إظهار القوى اللامرئية والتي لامكان لها هنا على الأرض، وذلك من خلال تحديد موقعها في شكل محدد وفي مكان معلوم. حول إظهار اللامرئي واعطاء الكائنات الماورائية مكاناً في عالمنا، نقول: قد قامت منذ البدء في مهمّة التصوير، محاولة مفارقة لتدوين الغائب في الحاضر ولإدماج الآخر والهُناك في عالمنا المألوف. ومهما تحولّت الصورة فقد يبقى هذا الرهان وارداً دائماً وإلى حدّ كبير، أي إيراد الغائب في الحاضر، وإحضار الهناك إلى عالمنا المرئي.

لنبدأ بالآلهة. ولنورد أولاً ملاحظة عامة. إلى جانب الأسطورة التي تُروى فيها القصص وتُحكى الحكايات. وعلاوة على الجانب الشعائري وحيث تنجز سلسلة منظمة من الأفعال، نلاحظ أن كل منظومة دينية تتضمن جانباً ثالثاً هو أفعال التصوير. بيد أن الصورة الدينية لاتهدف فقط إلى أن تستحضر في ذهن المشاهد الذي ينظر إليها القوة المقدسة التي تحيل إليها والتي «تمثّلها» في بعض الحالات، كما يحصل في تمثال ذي هيئة بشرية، أو التي تمثّله بشكل رمزي في حالات أخرى. إن طموحه الأوسع مختلف.

من خلال هذا الشكل أو ذاك، تحاول الصورة الدينية أن تقيم مع القوة المقدسة تواصلاً حقيقياً واتصالاً فعلياً. وتطمح إلى جعل هذه القوة حاضرة هنا والآن (hic et nunc) لوضعها تحت تصرف البشر في الأشكال الشعائرية المناسبة. ولكن عندما يبحث الصنم هكذا في أفعال التصور عن الاتصال بالإله يجب أن يترك شكلُه مسافةً مع العالم البشري ويؤكد على عدم المقايسة بين القوة المقدسة وكل مايُظهرها في عيون البشر بشكل غير مناسب وناقص. إن إقامة علاقة حقيقية مع العالم الآخر وإن تجسيده واستحضاره هي مشاركة حميمية في الشيء الإلهي، ولكنها بالتالي تؤكد على مايشمله هذا الجانب الإلهي من استعصاء وسرية واختلاف وغرابة؛ وهذا هو التوتر الضروري الذي ينبغي على كل شكل من أشكال التصور أن يُبرزه في اطار الفكر الديني.

لتوضيح هذه الرؤية الشديدة العمومية، سأعطي مثالاً يتعلق ببعض الأصنام الإلهية في العالم اليوناني. يذكر «بوزانياس» مراراً وجود نوع من الأصنام في هذا المعبد أو ذاك أطلق عليه اسم «كْسُوَانون». والكلمة من أصل هندي - أوروبي (عكس كلمة «بريتاس» التي تعني الشيء نفسه تقريباً) ومشتقة من فعل «كْسِيو» (أي حكّ وكشط وقشر)، وتستعمل في لغة النجارين، فالـ«كسوانون» هو صنم خشبي سيء أو حسن الصنع، وله شكل دعامي، أما حفره فبدائي.

يرى «بوزانياس» أن أصنام الكسوانون لها ثلاث سمات. فهي أصنام ترتقي إلى العصور السحيقة، فكل شيء منها يذكّر بالقديم: إنْ شكلاً وإنْ عبادة، وتدور بعض الأساطير حولها. إن هذه الصفة «البدائية» للكسوانات تثير لدى المشاهد اسغراباً يؤكد عليه بوزانياس عندما يستعمل - في معرض حديثه عنها - كلمة «أتُوبوس»[1]

١ - أي في غير مكانه، أو لا مكان له هنا (المترجم).

للتنويه باختلافها عن الصور العبادية العادية، ويستعمل أيضاً كلمة «كسينوس» (غريب).

ويضيف «بوزانياس» إلى سمتي البدئية والغرابة سمة ثالثة متعلقة بها مباشرة. فإلى جانب التحيير واللاصورية، بما للكلمة من عادي المعنى، تحتوي الكسوانات على شيء إلهي (ثيّون تي)، كأنه عنصر ماورائي.

ليست هذه الأصنام القديمة التي غالباً ما تلعب في ممارسات العبادة نحو أحد الآلهة دوراً أساسياً وترتبط به ـ حتى ولو لم تصوّره بشكل صراطي ـ ليست صوراً بالنسبة لنا. فلم تجتز ـ لا بأصلها ولا بوظائفها ـ العتبة التي يخولنا تخطيها التكلم عن الصور، بالمعنى الدقيق للكلمة.

في ما يتعلق بأصلها يقال إن هذه الأصنام لم تصنع بيد بشرية. فقد يكون أحد الآلهة قد صنعها ووهبها لأحد أحبائه، وقد يكون قد سقطت من السماء أو قذفها البحر؛ على كل حال يقال إنها ليست من صنع البشر.

أما شكلها، إن كان لها شكل ـ لأن قطعة بسيطة من الخشب العادي يمكن أن تصبح صنماً ـ فذو قيمة أدنى أحياناً، على مستوى القيمة الرمزية أو على مستوى المادة التي صنع بها الصنم، أصُنع من هذه الفصيلة من الشجر أو من هذه الشجرة بالذات التي عيّنها الإله لعلاقته الخاصة بها. يضاف إلى ذلك أن الشكل يُلبَس في الغالب بعض الثياب التي تغطيه من قاعدته إلى هامته.

وتقوم وظائف الصنم على أنه لم يُصنع ليُشاهد. فمن يشاهده يصبح مجنوناً. لذا نجده في أغلب الأحيان محفوظاً في صندوق ومحروساً في مقرّ محظور على الجمهور. ومع أن الصنم لايشاهد كالصورة، إلا أنه يشاهد ولكن لا كما يشاهد الإله الذي لا يستطيع الإنسان أن يراه وجهاً لوجه. فينخرط في لعبة الإخفاء والتجلي. فتارة يتم إخفاء الكسوانون وطوراً يتم إبرازه، لذا نراه يتأرجح بين قطبي «الإخفاء» و«التجلي». وتتمّ «مشاهدة» الصورة كل مرّة بالتناسب مع «إخفائها» السابق الذي يمنحها معناها الحقيقي، إذ يضفي عليها طابع الامتياز التي يتمتع به بعض الأشخاص في بعض الأوقات وفي بعض الشروط. إن مشاهدة الصنم تقتضي وضعاً دينياً خاصاً، وتعدّ إكراماً كبيراً في آن. وتتخذ المشاهدة قيمة عرفانية، كما في الأسرار. وبكلام آخر تظهر مشاهدة الصنم الإلهي كـ«كشف» لواقع سري ومخيف. فبدل أن يكون المرئي المعطى الأول الذي يجب تقليده بالصورة، يتخذ معنى الوحي النفيس والهش المنزّل من لا مرئي يشكل الحقيقة الجوهرية.

## الشكل والوظيفة الشعائرية:

ولكن الصنم لايُقحم في لعبة الإخفاء والتجلي فقط، فلا يمكن فصله عن العمليات الشعائرية التي تمارس عليه. فيُلبَس ويعرّى ويُغسل شعائرياً وينقل لتحميمه في النهر أو في البحر وتؤتى له الأقمشة والسُتر. يتم تفسيحه ثم يعاد إلى الداخل، ويربط أحياناً بأربطة رمزية من الخيوط الصوفية أو من السلاسل الذهبية. ذلك أن الناس كانوا يتصورونه متحركاً. وحتى إذا كان بدون قدمين، وحتى إذا التحمت رجلاه، كانوا يظنون دائماً أنه يهم بالهرب ويترك المكان ليذهب إلى مكان آخر ليسكن في بيت آخر وليعطي الامتيازات والقدرات لمن يملكونه.

على مستوى الكسوانون لايمكن التخلي قط عن الفعل الشعائري بشكل كامل، فقد جُعل الصنم ليُرى وليُخفى ويُفسَّح ويستقرّ وليُلبس ويعرّى ويُغسل. فيحتاج الشكل إلى الشعائر لتمثيل القوة الإلهية والعمل الإلهي. وبما أن الصنم عاجز في شكله الثابت والجامد عن التعبير عن الحركة إلا إذا حُرّك ونُزّه، فإنه يترجم أيضاً عمل الإله إذ يحرَّك ويُقلَّد رمزياً. وأيضاً يظهر الكسوانون دائماً في مركز الأعياد التي تنظم له والتي تشكل نظاماً رمزياً متسقاً تتظافر وتتجاوب فيه جميع العناصر (أي الدلالة الفنية والشعائر). وخارج هذا النظام لا تُطرح مشكلة الفاعلية عند الكسوانون. في الاحتفالات المتتالية التي تجرى للصنم فإنه يُظهر قدرة الإله، إذ يمثل العمل الإلهي الذي يتم تقليده أثناء الشعائر، أكثر مما لو وُضع شكله في مكان محدد.

عندما تحيط الشعائر بالصنم لا يكون مستقلاً تماماً في شكله الفني. ولكن وضعه لايشبه وضع الوتد أو العمود أو الدعامة التمثال الهرمسي، فربط الكسوانون برباط رمزي إلى حد ما لايشبه خرق الأرض بوتد أو بعمود. ويحمل الربط صورة متحركة، إذ يُمنع الصنم من الهرب بربط فخذيه بخيط صوفي أو نباتي أو بالسلاسل الذهبية، حسب إحدى الرمزيات الأكثر دقة. إن الشعائر لا تثبت الصورة على الأرض بحيث ترسم في المكان مركز القوة الدينية. بل تهدف إلى أن تدفع دائماً إحدى المجموعات البشرية إلى المحافظة على رمز من رموزها هو بمثابة الطلسم. فلا يرتبط الصنم ارتباطاً خاصاً ببقعة من الأرض ولا بموضِع قوة إلهية معينة. بل على العكس، أينما يحلّ يعطي من يملكونه امتيازاً يتمتعون فيه وحدهم ببعض السلطات. ويقيم مع الألوهة علاقة «شخصية» تنتقل وراثياً وتتبادلها الأسر الملكية أو الهيئات الدينية. ويعبّر هذا الجانب من تملك الصنم والمتمم لحركته على أنه، في البداية على الأقل، يقيم داخل بيت بشري،

هو بيت الملك أو الزعيم أو الكاهن. وهذا المكان هو على كل حال مكان خاص ومحظوظ، وليس مكاناً عاماً. وعندما نشأت الحواضر الكبرى، صار الهيكل اللاشخصي والجماعي يؤوي الصورة الإلهية، وبقيت الذكرى حية في صدور الناس حول أقدم «الكشوانات»، ذكرى الرباط الذي يوثقها بمنزل وبيشر خصوصيين. ففي بيت «اريختي» في مدينة أثينا، كان ينتصب كسوانون الألهة «أثينا»، وفي مدينة «ثيبا» كان صنم سيميلي[1] المدعو الـ«ثالاموس» منتصباً في قصر قدموس ويحرس أيضاً قصر «ذيونيسوس». وفي العصر الكلاسيكي بقيت العادة، فكانت بعض البيوت تحتفظ بعدد فن التصاوير دون نقلها إلى الهيكل. وكان الكاهن يستضيف التمثال في بيته الخاص مدة كهنوته. وكرست العناية بالصورة العلاقة الشخصية التي أصبحت تربط المرء بالألوهية. واضطلع الصنم هكذا بدور التنصيب والتكريس. وفي هذا الصدد لم يكن يضيره شكلُه البشري دقيقاً كان أم غير دقيق. وبين الكسوانون وبعض الأشياء الرمزية التي تمنح أصحابها صفة دينية خاصة، كان الفرق غير واضح.

## الأشكال والأشياء الرمزية:

تكمن وظيفة هذا النوع من التقديس في تأكيد ونقل السلطات التي تمنحها الآلهة كامتياز لمن اصطفتهم، أكثر من تعريف الجمهور بـ«شكل» إلهي معين. فالرمز لا يمثل الإله المدرك بذاته ولذاته وبشكل مجرد، كذلك فإنه لايعلم الإنسان أشياء حول الطبيعة، بل يعبّر عن القدرة الإلهية كما استعملها بعض الأفراد؛ فهو أشبه بوسيلة من وسائل النفوذ الاجتماعي، وبطريقة من طرق السيطرة على الآخر والتأثير فيه.

ويمثّل صولجان أغاممنون هاتين الصفتين المتلازمتين تلازماً وثيقاً، فهو رمز ديني وعصا التنصيب في آن. ولفعاليته كان يفرض الصمت في المجلس ويعطي القرارات قيمة تنفيذية ويجعل الناس يعترفون بأن الملك هو ابن «زوس». فلأنه كان يُمسك باليد ويُنقل عن طريق الوراثة، كان يجسّد قوة المُلك إلى حدّ ما. إنه شيء إلهي كالكسوانون، فقد صنعه إيفايستوس وأعطاه «زوس» «لهرميس» وانتقل تباعاً إلى أيدي كل من «بيلوبس» و«أتريفس» و«ثييستيس» و«أغاممنون» إلخ.. وعلى غرار الكسوانون يمكن أن يستخدم كصنم لأحد الآلهة. ففي إقليم «خيرونيا» كان موضع عبادة رئيسية لأنه يمثل زوس. ولكنه يحافظ على صفات الطلسم فيه، وهي صفات يجب الحصول

١ ـ هي ابنة قدموس وهارمونيا، تزوّجها زوس فأنجبت له ذيونيسوس. (المترجم).

عليها ونقل امتيازاتها. فكان الكاهن الجديد في كل سنة يتولى أمر هذا الرمز الإلهي وينقله إلى بيته ليقدم له يومياً القرابين.. وما مثله الصولجان في «خيرونيا»، مثّله التاج بالنسبة لـ«باناماروس» كاهن زوس، ومثّلته الشوكة الثلاثية بالنسبة «للإتيوباتاذيين» ومثّله الترس بالنبة لعائلة «أرغوس» الملكية. فالترس هو صنو الكسوانون. وفي أرغوس تحديداً، وأثناء الاحتفال بحمام بالاس أثينا، لم يكن يطاف بصنمها فحسب، بل كان يُحمل في الموكب أيضاً ترس «ذيوميذيس»[1]. ففي سياق اجتماعي لم تكن فيه القدرات الإلهية والرموز التي تعبّر عنها تحمل طابعاً دعائياً كبيراً بل كانت حكراً على العائلات المحظوظة، كان هناك تفاعل بين الصنم والرمز ومثلاً الوظيفة ذاتها.

هناك قصتان يؤكّد توازيهما على التشابه بين الكسوانون وبين الأشياء المقدسة، وتجعلاننا ندرك تحوّل التاريخ الاجتماعي الذي انتقل من العبادة الفردية إلى العبادة الجماعية؛ وحوّل هذا التشابه الصنم - صنم التنصيب والطلسم العائلي السري - إلى صورة لا شخصية لمعبود يجب أن يشاهد بعض السرية. ويروي لنا القصة الأولى هيروذوتوس. لقد انقسمت مدينة «غيلا» على نفسها في فترة من فترات الاضطرابات. فأعلن بعض سكانها الانفصال وصعدوا إلى إحدى القمم ومن هناك بدأوا يهددون باقي الناس. فقرر شخص اسمه «تيلينوس» مجابهة الانفصاليين لا بالسلاح وإنما ببعض الأشياء المقدسة التي كان يملكها. ولثقته بقدرتها الخارقة، مُثل أمام المتمردين وأطفأ نار تمردهم وأعادهم إلى غيلا التي عاد إليها الوئام والنظام الاجتماعي. وكمكافأة على صنيعه فإنه طلب فقط أن يكون هو وأحفاده كهنة آلهات الجحيم، ذلك أن الأشياء المقدسة التي استخدمها كانت تمتّ بصلة إلى عبادة هؤلاء الآلهات. ألا يعني هذا أن عبادتهن أصبحت منذئذ عامة، واتخذت كشعائر رسمية للمدينة؟ يذكر هيرذوتوس فعلاً أنه يجهل كيف حصل تيلينوس على الأشياء المقدسة، ولا يعرف إن كان قد تلقّاها وسبق له أن حصل عليها. ولكن المعلق على القصيدة الثانية من كتاب «البيثيكي» (II Pythique) للشاعر بنداروس يذكر أن هذه العبادة نقلها أجداد تيلينوس من مدينة تريوبيون إلى مدينة غيلا لدى تأسيسها، وكانت عبادة خاصة لم تصبح إلا لاحقاً عبادة عامة. ونجد في القصة الثانية المتعلقة مباشرة بكسوانون الإلهة أثينا في إقليم أرغوس، نجد الأحداث نفسها، أي التمرد الشعبي وتهدئة العصيان ليس بالقوة وإنما بفضل الأشياء المقدسة، وهي طلاسم ذات قيمة سياسية ودينية في آن وكانت بعض العائلات تملكها ثم أصبحت بتسوية معيّنة أدوات لعبادة عامة في النظام الاجتماعي الجديد للمدينة.

١ - من قادة اليونانيين الذين شاركوا في حرب طروادة، وكان من أصحاب أوليس (المترجم).

يروي كاليماخوس أن طريقة حمل ترس ذيوميذيس كان من الشعائر القديمة جداً التي أنشأها إفميذيس الكاهن الذي نال حظوة في عيني الإلهة. وهذه هي الأحداث: لقد تمرّد الشعب، ونجا إفميذيس من الموت بنفس الطريقة التي لجأ إليها تيلينوس، فلقد حمل معه أثناء هربه البالاذيون أو الصورة المقدسة، كما حمل معه على الأرجح الترس الذي يرمز إلى التنصيب الملكي، ونصبهما كحماية له في منطقة صخرية وعرة. ولا يروي كاليماخوس تتمة القصة. ولكننا نستطيع تصورها. لقد أنشأ إفميذيس الشعائر التي اصبحت المدينة كلها وجميع السكان يستفيدون من تلك الحظوة التي كانت تدّخرها أثينا لمن هو «في حمايتها». ولكن قيمة الأشياء المقدسة القديمة الخاصة تطورت في العبادة العامة واستمرت في آن. عندما لم يعد الصنم يمثّل امتيازاً لعائلة ما أو لمجموعة بشرية مغلقة، فقد قيمته كطلسم سري نوعاً ما وأخذ معنى الصورة وبنيتها. وفي هذا الصدد لم يمثّل ظهور الهيكل وإنشاء العبادة العامة منعطفاً في التاريخ الاجتماعي فحسب، أي حقبة المدينة، بل أديا إلى نشوء شكل جديد في طريقة تصوير الآلهة، وهو تحوّل حاسم في طبيعة الرمز الإلهي.

## الصورة والهيكل والإعلان:

كان الهيكل اليوناني منزلاً أكثر منه مكان عبادة يجتمع فيه المؤمنون، أي أن الإله يقيم فيه ولكن هذا المنزل فقد طابعه الفردي الخاص. فبدل أن ينغلق كالبيت (إيكوس) البشري على جو داخلي عائلي، أصبح بيت الآلهة يتجه نحو الخارج ونحو الجمهور. في القصر البشري كانت الصورة الجدارية تزين داخل القاعة؛ أما في الهيكل فكان الإفريز المنحوت يطل على الواجهة فتشاهده عينا من ينظر إليه من الخارج. ويقيم الإله في القسم الحميمي من المبنى. ولكنه أصبح إلهاً للمدينة كلها، إذ بنت له بيتاً منفصلاً عن البيت البشري، وتركت له الأكروبول لتقيم هي القاع. ولأن الإله هو عام، لم يكن القسم الداخلي من الهيكل يحمل طابعاً شخصياً أكثر من القسم الخارجي. وعندما كف الإله عن أن يكون علامة تُميّز الشخص الذي أقام هو في بيته، فقد أعلن وجوده مباشرة أمام أعين الجميع، إذ أصبحت تنظر إليه المدينة كشكل ومشهد.

لايُفهم قدوم التمثال العبادي الكبير إلا في إطار المعبد بصفته بيتاً مخصصاً للإله وحيّزاً مُجَمْعَناً تماماً في آن. لقد بنت المدينة المعبد ليكون مقر إقامة للإله. وسُمي مقراً (ناوس) وداراً (هيذوس) للإله. وتدل كلمة هيذوس أيضاً على التمثال العظيم للإله، فعبر هيئته يأتي الإله ليسكن في بيته. وهناك تفاعل تام بين الهيكل والتمثال. فقد شُيد

الهيكل ليؤوي تمثال الإله، كما نُحت التمثال كي يتجلى حضور الإله مشهدياً في بيته الحميمي الخاص به.

وشأن الصورة شأن الهيكل، فقد اتسمت بطابع اعلاني كبير. ونستطيع القول بعد ذلك إن كل كيان التمثال يقوم على المشاهدة (Percipi)، على «كيان محسوس»، ولم يعد للتمثال حقيقة أخرى سوى ظاهره، ولم يعد له وظيفة شعائرية أخرى سوى أن يُشاهد. ونستدعي إقامة التمثال في الهيكل أن يقيم فيه الإله، لذا كف الإغريق عن الطواف به. ولأن شكله معبّر، لم يعد التمثال بحاجة إلى أن يُلبس الثياب ويطاف به في الشوارع ويحمّم... ولم يعد يُطلب منه أن يعمل في العالم كقوة فعّالة، بل أن يؤثر في عيني المشاهد ويترجم له بشكل مرئي وجود الإله اللامرئي ويلقنه أشياء عن الألوهة. فالتمثال هو «تمثيل» بالمعنى المستحدث للكلمة. فبعد أن تحرّر الرمز الإلهي من الشعائر ووُضع أمام الأنظار غير الشخصية للمدينة، تحوّل إلى «صورة» للإله.

**هيئة الجسد:**

يتم استخراج الصورة عبر اكتشاف الجسم البشري وعبر التوصل التدريجي إلى الإحاطة بشكله. ولكن يجب علينا توضيح مدى هذه العبارات. بالطبع لا نتكلم هنا عن الجسم البشر كواقع عضوي وفيزيولوجي يستخدم كحامل للأنا. فإن توجهت الرموز الدينية نحو الجسم البشري ونقلت شكله، فلأنها رأت فيه تعبيراً عن بعض جوانب العنصر الإلهي. عندئذ تطرح المسألة كالتالي. في حالة الكسوانون، لم تكن الهيئة البشرية تعتبر أساسية ولم يكن شكل الجسد قد رُسم بدقة. عندما أرادت حركة نحت التماثيل أن تعبّر عن الألوهة بشكل يراه الجميع، لماذا أعطتها بشكل منتظم وحصري شكل الجسم البشري؟ وكيف فهم الفكر الديني معنى ومدى تقييم الشكل البشري هذا عندما ظهر عندئذ بمثابة الشكل الوحيد الجدير بتمثيل ماهو إلهي؟

لقد ذكّر «جان كويزينييه» بالتأويل الذي قدمه هيغل ليشرح الأشكال البشرية للصور الإلهية كما وردت في الديانة اليونانية الكلاسيكية فقال: لابد لنا أولاً أن نتفق على المعنى الدقيق لمصطلح «المشبّهة». هل أراد أن يقول إن الآلهة عند الإغريق قد خُلقوا ورُسموا على صورة البشر؟ علىعكس ذلك يبدو لي أنهم كانوا ينظرون إلى الجسم البشري في ريعان شبابه كصورة للآلهة وانعكاس لها.

لقد ساهمت المباريات الرياضية مساهمة كبرى في تقييم الجسم البشري هذا. وكان العري عندئذ أمراً مهماً، فالتماثيل الذكرية الأولى في اليونان عارية على غرار

البطل الرياضي في الملعب أو في ميدان الرياضة. ولكن المهم في الأمر هو أن للألعاب الرياضية سمتين، فهي مشهد وعيد ديني في آن. ويمكننا القول إنها مشهد وطني يجمع شتى المدن ويخلق مواجهة بينها عن طريق مباراة كبرى عامة. فتنخرط كل مدينة في الصراع الذي يمثلها فيه المنتصر أكثر من تمثيله لنفسه. وكانت الألعاب عيداً دينياً أيضاً، إذ كانت المباريات احتفالات دينية مقدسة. في دين المدينة وفي دين اليونان بأسرها التي ساهمت الألعاب في تشكيله واحتلت فيه مركز الصدارة، ضاعت على الأرجح ذكرى الوظائف الشعائرية التي شغلها الـ«آغون»[1] في الأصل. ولكن المباراة حافظت على قيمتها المصيرية، فبكامل معنى الكلمة كان النصر يكرّس الفائز، ويكلّله بهالة من الهيبة المقدسة. وفي هذا السيناريو الشعائري المتمثّل بالمباراة، يشير انتصار البطل، كما نراه عند الشاعر بانداروس، إلى المأثرة التي حققها الأبطال والآلهة، وهو امتداد لها، إذ يرفع الإنسان إلى مصاف الآلهة. أما الصفات الجسدية التي يبرزها المنتصر أثناء الصراع والتي يحملق أعين الجمهور فيها - كالشباب والقوة والسرعة والمهارة والخفة والجمال - فهي صفات دينية بامتياز.

ولكن المباريات لا تعرض الصفات الجسدية وحدها للمنافسة. فهناك جوانب جسدية أخرى تبرزها المباريات أمام أعين الجمهور وبإضاءة دينية. ورد في كتاب «النشيد الهوميري الموجّه لأبولون» أن الأيونيين عندما بدأوا المصارعة والرقص والغناء، وعندما احتفلوا بالألعاب في ذيلوس[2]، كان «من يشاهدهم يظن أنهم خالدون ومنزهون تماماً عن الشيخوخة، وكان يلاحظ ما لكل منهم من رشاقة وجمال». فكلمة «خاريس» التي تعني الرشاقة والقد الممشوق، تبعث عبر الجسم البشري الجميل، وكانعكاس يتم أمام المرآة، تلك القيمة الإلهية التي تتعارض تماماً مع المقدّس الوحشي. فيجب على صورة الجسم البشري المنحوتة في الرخام أو المنقوشة في البرونز أو الذهب أن تُظهر الـ«خاريس»: أي اللمعان أو البريق النوراني وشعشعة الشباب الذي لايعتريه الفساد.

وترمز التكشيرة الهائلة الغورغو إلى قوى الهلع والفوضى والموت. وعلى العكس، وباصطلاحية مماثلة لاصطلاحية الابتسامة الساحرة في الأقنعة، تعبّر الابتسامة المرسومة على الوجه البشري عن الخاريس وعن البهاء الذي تمنحه الألوهة لجسم الإنسان في هذا العالم عندما تنبعث منه في ريعان شبابه طبيعة السعداء، كما يقولون، مثلما قيل

١ - الصراع (م).

٢ - جزيرة يونانية انتشرت فيها الاحتفالات بأبولون وأرتميس وليتو. (المترجم).

عن أفروديت إنها «المبتسمة».

في ليسبوس كانت هناك مباراة عامة تكرس هذه القيمة الدينية لجمال الجسد؛ فأثناء عيد الـ«كاليستيا» (جائزة الجمال) كانوا يختارون أجمل سبع فتيات ويجمعونهن في جوقة تشبه جوقة ربّات الجمال السبع (موزا)، وكانوا يؤدون لهن الشعائر في ليسبوس. يقول لنا هيروذوتوس إن اللاعب الأولمبي فيليب الكروتوني - وكان أجمل اليونانيين في زمانه - قد رفعه سكان سيجيست بعد موته إلى مرتبة الأبطال بسبب جماله، كما كان يكرم الأبطال الآخرون بسبب قوتهم أو قاماتهم.

ما نسميه صفات بدنية قد يظهر في الوجدان الديني عند الرجل اليوناني كـ«قيم» تتجاوز الإنسان وكـ«طاقات» ذات منشأ إلهي. وفي الحياة البشرية تكون هذه الطاقات عارضة وغير ثابتة ومتّسمة بطابع الزوال السريع. فوحدها الآلهة في ملئها تملك هذه الطاقات كنعم ثابتة لا تنفصل عن طبيعتها الإلهية. وتعبّر القامة والابتسامة وجمال الأعضاء لدى الشاب (كورّوس) والشابة (كورّي) والحركات التي يؤديانها، تعبّر عن قوى الحياة، أي الحياة الدائمة الوجود والدائمة الحيوية، إن صورة الآلهة التي يثبتها تمثال «مشبّه» هي صورة الآلهة الخالدين والسعداء والمحافظين على شبابهم، أي الذين في صفاء وجودهم لايعرفون الغروب والفساد والموت.

## صورة الميت:

يخطر على البال فوراً هذا التساؤل. إذا عبّر التمثال القديم ذو الشكل البشري عن هذه المجموعة من القيم التي في تمامها لاتخصّ إلاّ الألوهة والتي تظهر على شكل ظل عابر عندما تمر فوق أجساد الأموات، ندرك أن الصورة نفسها، في حالة الشاب (كورّوس) المذكور، تستطيع مرة أن تمثل الإله نفسه ومرة أخرى الشخص البشري الذي أثبت في فوزه في الألعاب أو في المنافسات الأخرى أنه «شبيه بالآلهة». ولكن كيف يمثّل هذا الشاب نفسه المحفورة صورته الناتئة فوق القبر أو المنحوتة على نصب من الأنصاب، كيف يمثّل وظيفة جنائزية وكيف يمثّل الميت؟ لقد تساءلت طويلاً عن هذه النقطة في دراسات متعددة كرّستها للعلاقة القائمة بين الشكل الجنائزي القديم والموت الهانيء (كالوس ثاناتوس)[1] الذي يؤمن للمحارب الشاب الذي سقط في ساحة الوغى وفي ريعان شبابه مجداً لا يفنى، فتبقي ذكراه دائماً حية لدى الأجيال المتعاقبة،

١ - انظر كتابي: «الفرد والموت والحب»، باريس، ١٩٨٩.

فتذكر اسمه ومآثره ومهنته ونهايته البطولية التي وفّرت له هذا الموت الجميل، كما تذكر أنه كان رجلاً ممتازاً (أغاثوس أنير) بلغ ملء إنسانيته. سأكتفي ببعض الكلمات للتذكير بأهم النتائج التي توصلت إليها.

حتى نهاية القرن السابع استمر في إقليم الأتيك وجود أنصاب تشبه جداً الأنصاب التي وصفتها الملحمة الهوميرية، أي أنه كان هناك حجر منحوت بعض الشيء يدل على مكان القبر. وكانت لهذا الحجر وظيفة تذكيرية. فثباته وبقاؤه واستمراره في وضع منتصب يذكّر بالميت الذي تستقرّ رفاته تحت الأرض وبأنه، رغم المنيّة والرحيل، يبقى وسيبقى دائماً في ذاكرة البشر. وخلال القرن السادس وفي ظروف مدينية وارستقراطية معينة، تطورت أشكال الأنصاب المنحوتة والمجموعات الجنائزية للفتيان والفتيات. فلم يعد يُذكر الميت على الحجر الموات الخالي من الكتابة، بل أصبح يتجلى في الشكل الجسدي الجميل الذي يثبّته الحجر إلى الأبد، ويثبّت الاسم أيضاً، كما ثبّت الموت جثة المحارب الشاب البطل الذي كان يثير إعجاب الجميع، لأن في هذا المحارب الفتي - هو نفسه أوهو ميت، خاصة - «كل شيء لائق وكل شيء جميل»، كما يقول كل من هوميروس وتيرتيوس[1].

وتنتصب الصورة المحفورة على النصب أو على الكورّوس الجنائزي فوق القبر لتحل محل الشخص الحي، في حياته وأفعاله وقيمته. وكلمة «حل محل» (anti) تعني أن الصورة حلت محل الشخص وأنها بمثابة صنوه وأنها، إلى حدّ ما، تعمل ما كان يعمله في حياته تماماً. ونقرأ على نصب «أمفاريتيس» هذا النص الذي يعود إلى نهاية القرن الخامس: «إنني اضع يدي هنا على ولد بنتي العزيز وهو الذي كنت أقعِده في حضني عندما كنا في حياتنا ننظر إلى ضوء الشمس؛ والآن بعد أن مات كلانا، مازلت أضع يدي عليه». أي أن الصورة تحمل الجمال ذاته والقيمة ذاتها اللتين كانتا للميت من قبل، ولكنها أيضاً وعلى عكس ذلك تجسدّ شكلاً كيانياً جديداً مختلفاً عن الشكل القديم، أعني به حالة الموت التي وصل إليها الميت فرحل نهائياً عن نور الشمس. ويذكر نص جنائزي وجد في «أمورغوس» ويرتقي إلى منتصف القرن الخامس: «لقد أقمتُ هنا في رخام باروس وحللت محل امرأة؛ هذه ذكرى «فيتي» لأمها، بالبؤس المأتم». إن عبارة «حللت محل امرأة» تدل في كلماتها المختلفة على أن الشخص الذي

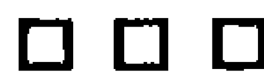
١ - شاعر يوناني من القرن السابع ق.م. كتب ديوان «إمباتيرتا» الحماسي وديواني «اينوميا» الغزلي و«ايبوثيكي» الحكمي. (المترجم).

حل البديل محله، لايحمل إلا قيمته. لقد أتى زوج الشابة «ذيونيسيا» ليقيم صرحاً جنائزياً كي «يحل محل شبابها وجمالها». ولقد شيدت «أسبازيا» ضريحاً تذكارياً «ليحل محل الطباع النبيلة»، التي كانت تتجلى بها تلك المرأة المثالية. وأقام «كليو بولوس» ضريحاً لابنه «كسينوفانتوس» «ليحل محل فضيلته وحكمته».

وفي التمثّل التصويري للموت، كان جمال الصورة يتمّم جمال الميت، كأنهما يتماثلان. فنقرأ في كتاب «المنتخبات البالاتينية» الكتابة الجنائزية الساخرة التالية: «إن أمك يا ثرسيس قد أقامت فوق هذا القبر الرخامي فتاة عذراء لها طولك وجمالك». وهناك نصب أثيني يكلل قبر أحد الشبان يوصي المارة بأن يرثوا لحال الشاب الوسيم الذي مات. إن الجمال الفتي الذي ثبّته الموت قبل أن يفنى ينتقل إلى الضريح الذي سيشاهد على كرّ العصور. ونقرأ على ضريح يرتقي إلى منتصف القرن السادس وبناه «فيذيموس»: (لقد شيّد لي أبي قبراً جميلاً أقامه لبنته «فيلي»؛ كما نقرأ على شاهدة ترتقي إلى نهاية القرن السادس هذه الكتابة التي وجدت في «ثاسوس»: «جميل هو الضريح التذكاري الذي شيّده أبو الراحلة «ليوريتي»، لأننا نراها من بعد حيّة).

ولتأخذ الصورة المعنى النفسي للنسخة التي تقلّد نموذجها ولتعطي المشاهد انطباعاً حول الحقيقة، يجب أن تكف الصورة البشرية عن تجسيد هذه القيم الدينية، وأن تصبح بذاتها ولذاتها في شكلها الخارجي ذلك النموذج المثالي الذي يجب نقله. وكان تطوّر فنّ النحاتين كله ينحو هذا المنحى. ولكن الشكل الجديد للغة الفنية وضع نقطة استفهام على النظام التصويري القديم. عندما استخلص النحت الشكل البشري الدقيق للجسم، فإنه خلق أزمة للصورة الإلهية. ونرى أيضاً أن أشكال التطور التي طرأت على نحت التماثيل قد أثارت ردة فعل ريبية قدم لنا أفلاطون شاهداً عنها في كتبه، إذ تكلم عن الحنين إلى الرموز الإلهية القديمة وعن التعلق بالأشكال التقليدية جداً لتصور الإله وعن التحفظ الذي أبداه تجاه تصوير الآلهة. فتثير الصورة القلق والانتقاد عندما تكف عن تجسيد اللامرئي والحياة الأخرى والشيء الإلهي، ويمكنها أن تكون تقليداً للشيء الظاهر.

وفي مايتعلّق بوضع الصورة ومصيرها في الغرب، يجب ألاّ يفوتنا أن أفلوطين في القرن الثالث للميلاد قد حدّد بداية التحول الذي طرأ للصورة، فبدل أن تعرَّف الصورة بأنها تقليد للشيء الظاهر، صارت تفسَّر فلسفياً ولاهوتياً وصارت تعالج جمالياً في آن معاً كتعبير عن الجوهر، وللمرة الثانية التي ستطول مدتها، ستأخذ الصورة على عاتقها أن تصوّر اللامرئي.



## التصوير والصورة

منذ أكثر من نصف قرن لاحظ «إميل بنفينيست» أن اليونانيين لم يعرفوا في القديم أية كلمة تدل على التمثال، وأنهم اضطروا إلى الاقتباس من اللغات الأخرى، مع أنهم خلّفوا للغرب القوانين والنماذج المتعلقة بالفن التشكيلي، ذلك أن لغتهم في الأصل لم تكن تحتوي على «مفهوم التمثل التصويري بالذات».

هل مازالت هذه الملاحظة صحيحة في أيامنا؟ للبتّ في ذلك، لابد لنا على الأقل أن نتأكد من استيعابها استيعاباً حسناً. لم يكن «بنفينيست» مؤهلاً للتدخل في الجدل الناشب حول أصول النحت الكبير للتماثيل عند اليونان، كما تجلى في منتصف القرن السابع. هل كانت له سوابق في اليونان نفسها أم هل هو نتيجة تأثير خارجي ومشرقي تحديداً؟ بين هذين الخيارين لايستطيع أحد أن يبتّ، إلا إذا كان عالم آثار. وفي هذا المجال لم يكن «بنفينيست» يريد أن يحل محل الاختصاصيين. ومن ناحية أخرى عندما يؤكد أن الإغريق لم يعرفوا أصلاً مفهوم التمثل التصويري، هذا لايعني إطلاقاً أنهم اضطروا، لإقامة هذه التماثيل المشبهة للبشر، إلى المرور في مرحلة سابقة غير مخروطية، إذا تعلق الأمر بحجرٍ موات أو بعمود أو بصورة بشرية منحوتة، قد تكون وظائف الرمز الإلهي مَوْضَعَةَ القوة الماورائية واستحضارها أو تجسيدها واعطاءها شكلاً ملموساً، بدلاً من أن تكون رسماً لهذه القوة. إن الرمزية الدينية، إن كانت استحضاراً أو تحمل أشكالاً حيوانية أو بشرية، ليست مجموعة صور تهدف إلى نقل صور الآلهة بشكل مماثل نوعاً ما. بكلام آخر أقول إن التمثال الشعائري، مهما كان شكله، وحتى إذا كان شكله بشرياً تماماً، لا يظهر بالضرورة كصورة يُنظر إليها ويفكّر فيها لذاتها. ذلك أن مقولة التمثل التصويري ليست معطى مباشراً في الذهن البشري أو فعلاً طبيعياً وثابتاً وكونياً. إنها إطار ذهني يُفترض في بنائه أن يستخلص مفاهيم الظهور والمحاكاة والتماثل والصورة والكذب ويرسمها بدقة ويدرس علاقاتها المتبادلة كما يدرس تعارضها المشترك مع الواقع والوجود. لقد تجلّى هذا الوعي التصويري الكبير في الجهد الجبّار الذي بذله الإغريق بوسائلهم الفنية لينسخوا داخل المادة الجامدة بفضل حيل تقنية الشكل المرئي الذي يقدّم

للعين حالاً قيمة جمالية (جمالاً إلهياً) ذات رؤية مدهشة (ثاقما ايذيسثه).

إن بنفينيست كألسني نراه يدرس شريحة من المفردات بغية فهم مدلولاتها الذهنية، وكألسني نراه يعالج مشكلة التمثل التصويري عند الإغريق. وعلى هذا الصعيد لابد من التوضيح التالي. ظهرت المفردات اليونانية المتعلقة بالصور الإلهية في زمن متأخر ومتعدّد ومتباين ومُتفكك. إن أصلها وتوجهاتها وأبعادها مختلفة، فنرى أن الألفاظ تتجاوز وتتشابك دون أن تشكل جسماً متناسقاً يستدعي فكرة التمثل التصويري. وتُستعمل بعض هذه الألفاظ بمعنى خاص، فتكون إما مرتبطة ببعض الآلهة الخاصة ـ فالـ«ذوكانا»، أي العمودان الشاقوليان اللذان تخترقهما بعض الجيزان يمثلاّن «الذيوسكوريين»[1]، وتعني كلمة «هيرمس» الإله والعمود ذي الشكل الإحليلي الذي يعلوه رأس مكرَّس له وتعني البالاذيون[2] الخاص بالإلهة أثينا ـ وإما أنها تتعلق بأشكال معينة من التصور الإلهي، وتبدأ بالنصب الحجرية البسيطة والمقدسة مروراً بالأعمدة المخروطية أو المستطيلة ووصولاً إلى التماثيل الصغيرة المشبّهة للبشر وذات الأفخاذ الملتحمة، وكانت تصنع من الخشب أو الخزف أو الحجر وتستعمل كشعائر ذات وظائف متعددة. وهناك مفردات ذات معنى أوسع لا تمثل الإله إلا بشكل ثانوي؛ فكلمة «أغالما» تطلق على كل شيء نفيس وعلى كل زينة، ثم صار لها معنى الصورة الإلهية؛ وكلمتا «هيذوس» و«هيذريما» تعنيان المقر والإقامة ثم عن طريق الاشتقاق صارتا تدللان على التمثال حيث يقيم الإله؛ وكان المعنى الأول لكلمة «تيبوس» هو العلامة والطابع والإجابة، ثم صارت تدل بشكل «ثانوي» على الشكل الذي يفرضه النحّات على المادة. إن كلمة «أنذرياس» (الرجل الصغير) لا تعني في التصوير طابعها المميّز ولكن الشيء الذي يريد إبرازه على مستوى محدود. ويتطابق استعمال هذه المفردة مع المعنى المتواتر الشائع جداً في الكتابات والنصوص الأدبية، فتعني الصورة الشعائرية المباشرة للإله المصوَّر، أكثر مما تعني اسماً من أسماء التمثال. وإليكم أقدم مثال متاح لنا: تتضمن الإلياذة تلميحاً وحيداً عن تمثال إلهي للإلهة أثينا موجود في هيكلها الطروادي (النشيد السادس، الأبيات ٣٠١ ـ ٣٠٣). فدخلته هيكوبا[3] مع نساء عجائز وقدّمت للإلهة منديلاً مطرزاً جميلاً. فأخذت الكاهنة «ثيانو» المنديل «ووضعته فوق ركبتي أثينا». والمقصود بذلك أنها وضعته فوق ركبتي

١ ـ هم توأمان رزقهما زوس من ليدا التي تقمصت البجعة؛ وأُلِه التوأم الأول، أي كاستور وبولوكس، بينما حافظ التوأم الثاني على بشريته، أي هيلانة وكليتمنسترا. (المترجم).

٢ ـ تمثال ذو قوى سحرية يمثل الإلهة أثينا. (المترجم).

٣ ـ زوجة بريام ملك طروادة أثناء الحرب (المترجم).

التمثال الذي يمثل الإلهة المتربعة على عرشها ببهاء في مقرها. ولكن النص لايتكلم بتاتاً عن التمثال بحد ذاته، بل يتكلم فقط عن أثينا.

إن كلمتي «فريتاس» و«كسوانون» تطرحان مشاكل أكثر تعقيداً، فالأولى سبقت العصر الهيليني ولكنها لا تنتمي إلى أصول هندية أوروبية، ولا تأثيل لها. أما كلمة «كسوانون» فهي يونانية ومشتقة من فعل «كسيو» (فرك، حك، صقل). واستناداً إلى أفلوطرخوس وبوسانياس، مال المحدثون إلى الربط بين هاتين الكلمتين ورأوا فيهما الشكل الأولي للصورة الإلهية. وكانت الغريتات والأكسوانوات كناية عن منحوتات خشبية سريعة الصنع وصغيرة الحجم تثير درعاً دينياً خاصاً، وقد نرى فيها، بسبب قدمها، المحاولة الأولى للتصوير الذي يشبه الآلهة بالبشر. وحسب الفرضية القائلة بوجود تطور وراثي، كانت «الفريتات» و«الأكسوانات» تمثل ربما الحلقة التي تربط اللامخروطية القديمة بالتصور الإنساني للإله. إن الدراسة الوافية التي وضعها أ. أ. دونوهي[1] والمتعلقة بشتى استعمالات كلمة «كسوانون» منذ نهاية القرن الخامس قبل الميلاد وحتى المرحلة البيزنطية، قد وضعت النقاط على الحروف. ولن نأخذ من دراسته إلا بعض النقاط التي تهم بحثنا مباشرة، وأولها القدم. فلا ذكر لكلمتي «فريتاس» و«كسوانون» ولأية كلمة شبيهة في أقدم النصوص اليونانية. ولا نصادفها لا عند هوميروس ولا عند هزيود ولاعند قدامى الشعراء اليونانيين. وإذا استعمل أسخيلوس كلمة «فريتاس» فإلى جانب مفردات أخرى؛ ونجد الاستعمال الأول لكلمة كسوانون في مقطع من «ثاميرياس»[2] لسوفوكليس وترتقي ربما إلى عام ٤٦٨ تقريباً. وفي هذا الصدد نجد أن كلمتي «أغالما» و«أنذرياس» وردتا في النصوص قبل كلمتي فريتاس وكسوانون. ويرى المحدثون أن هاتين المفردتين الدالتين على التصور العتيق «تبدوان غائبتين عن حياة وأدب اليونان القديمة»، كما قال أ. أ. دونوهي.

لنتوقف الآن عند الدلالة. لايوجد لهاتين المفردتين معنى واحد بل معانٍ اختلفت حسب الأمكنة والحقبات والسياق. ففي أقدم الاستعمالات التي وردت لكلمتي فريتاس وكسوانون نجد أنهما لاتمتان بصلة إلى معنى التمثال. وعند أوريبيذيس تنطبق الكلمة على حصان طروادة كما تنطبق على شيء يشبه قوس النصر[3]. وفي مقطع

١ - *Xoana and the Origin of Greek Sculpture*, Atlanta, Georgie, 1988.

٢ - شاعر وموسيقي أسطوري تحدّى ربات الشعر فأفقته عينيه. وعلى الأرجح هي مسرحية لسوفوكليس لم تصلنا منها إلا بعض أجزائها. (المترجم).

٣ - انظر مسرحية الطرواديات (البيت ١٢) والهيراكليد (البيتان ٩٣٦ - ٩٣٧) وفيذرا (البيتان ١٢٥٠ و١٤٧٣).

«ثاميرياس» لسوفوكليس تعني كلمة كسوانون التي وردت للمرة الأولى، تعني آلة موسيقية شجيّة. والنتيجة هنا تفرض نفسها. عندما يكون التأثيل واضحاً كما في كلمة كسوانون، تدل الاستعمالات على نفس المدلول، ولكن الكلمة ـ شأنها شأن الأسماء الأخرى للتمثال ـ لاتمتّ بصلة إلى معنى التمثل التصويري. إذ تعني عملية تقنية تدل على الحك والصقل، وقد لاتعني الموادُ المستعملة فيها الصورة بالضرورة.

إلى هذه الشذرات، يجب أن نضيف كلمتين أثارتا اهتمام جميع الذين صَبَوا إلى تحديد وضع الصورة في الحضارة اليونانية من لغويين هلينيين ومؤرخين وفلاسفة، وهما كلمتا «ايذولون» و«إيكون». وعندنا ثلاث دلالات منطقية تبرّر مكان الصدارة التي تحتله هاتان الكلمتان في بحثنا عن «مفهوم التمثل التصويري». أولاً هناك دلالة تأثيلية؛ فبعكس باقي المفردات، تدل الكلمتان على معنى الرؤية والتشابه. ثم أصبح معناهما عاماً؛ فمنذ العصر الكلاسيكي استعملتا لتدلا كلاهما، إلى جانب الصور الطبيعية (كالانعكاسات على الماء أو على المرآة)، على أشكال الصور التي استنبطها البشر، كالنحت البارز أو الحفر أو التصوير، والتي ترسم آلهة أو بشراً أو حيوانات أو أي شيء آخر؛ لا بل تنطبق المفردتان ـ بمعزل عن الصور الفنية ـ على الصور الذهنية، كما نسميها الآن. وفرضت المفردتان نفسهما عبر التراث الإغريقي حتى العصر البيزنطي حيث «انتهى الأمر بكلمة إيذولون ـ كما تقول سوزان سعيد ـ إلى أن استعملت للآلهة الذين لا وجود لهم إلا عن طريق صورهم، بينما استقرت كلمة إيكون لتدل على تجليات الله»[1].

من اين تأتي القيمة التي نميل إلى إضغائها على هاتين الكلمتين (ايذولون/ إيكون) وإلى أي حد نستطيع أن نجد ـ انطلاقاً منهما ـ المعاني التي أعطاها الإغريق لأعمال التمثل التصويري؟ إذا جمعنا المفردتين وجعلناهما يتعارضان واعتبرناهما الشكلين المتباينين اللذين يستطيع التصوير تضمّنهما[2]. أيكمن السبب فقط في أن الجدل المسيحي الذي دار في القرون الأولى بعد الميلاد وهاجم العبادات الوثنية قد استخدم

١ - S. Said, "Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône", (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles - Lettres*), avril - juin, 1987, p 309-330.

٢ ـ «من البديهي ألا يستطيع الأيذولون أن يعالجَ إلا من خلال تعارضه الحتمي مع الإيكون»، هذا ماكتبه جاك لوك ماريون في مقالته:

"Que l'idole ne puisse s'aborder que dans l'antagonisme qui l'unit immanquablement a l'icone, il n'en faut sans doute pas discuter", écrit Jean - Luc Marion: "Fragments sur l'idole et l'icône", (*Revue de Métapbysique et de Morale*, 4, 1979, p. 433).

المفردتين ليميّز بين شكلين من أشكال الصور وليضع خطاً فاصلاً ودقيقاً بين تماثيل الآلهة الكاذبة وصورة الإله الحقيقي؟ عندئذ يكون التعارض بين المفردتين قد ارتبط بظروف تاريخية خاصة ولم يأخذ معناه إلا بسبب هذه الظروف. بالعكس ألا يجب أن نعود إلى فترة أقدم لنكشف في المفردات اليونانية المرتبطة بالصورة وجوداً كان في الأصل واستمر عبر الحضارة اليونانية، وجوداً لتوتر تجلى في ثنائية هاتين المفردتين التي أضفى عليها كل باحث وظائف مختلفة عن الصورة ووجد لها مواقف ذهنية مختلفة؟ هذه هي النظرية الأخيرة التي عرضتها س. سعيد في دراستها الآنفة الذكر.

ما الذي يميّز الإيذولون عن الإيكون، حسب هذه الباحثة؟ إن علاقة الصورة بما تمثله علاقة مختلفة في جميع الحالات. تقول س. سعيد إن الإيذولون والإيكون مختلفان «لأنهما يمثلان أشكالاً مختلفة من التصوّر». فالإيذولون هو مجرد نسخة عن الظاهر الملموس وهو رسم منقول عما تراه العين، بينما الإيكون هو نقل الجوهر. فبين الإيذولون ونموذجه تكون الهوية سطحية تماماً؟ وبين الإيكون وإحالته تتوثق العلاقة «على مستوى البنية العميقة والمدلول». إن الإيكون كطيف يتعامل مع النظر وحده فيلتقطه ويسحره ويجعله ينسى النموذج الذي يمثله إلى حدّ أنه يحل محله كأنه صنو له. وكرمز يرتكز الإيكون على مقارنة بين المفردات المتباينة، فيحرك العقل، لأنه يحتاج إليه، ويحركه في وظيفته كصورة لأن العلاقة التي يقيمها ليست تشابهاً خارجياً بل تشاركاً أو قرابة (في الطبيعة والكيفية والقيمة» لا تنطلق من البداهة الحسية وإنما يدركها العقل عندما يقيم بين العناصر المتباينة تشابهاً خفياً.

وإذا تعمقت المسافة بين الإيذولون والإيكون في الامبراطورية البيزنطية أثناء جدل الإيقونات التي - بمعزل عن الخلاف الناشب بين مؤيدي الإيقونات ومعارضيها - أعطت قيمة سلبية جداً للإيذولون وقيمة إيجابية جداً للإيكون، فإن هذه الهوة كانت موجودة في تأثيل الكلمتين، فكلتاهما مؤلفتان من جذر مشترك هو Wei. ولكن س. سعيد تقول: «وحدها كلمة إيذولون تتبع العالم المرئي لأنها مشتقة من أصل weid الذي يعني الرؤية (في اللغة اللاتينية Video وفي اليونانية إيذين idein وايذوس eidos). بينما تُشتق كلمة إيكون من الجذر weik وتدل على فكرة المطابقة والتناسب (انظر eikelos، eikazō، eikō)»[1].

وفي الملحمة يأتي الاستعمال المختلف للكلمات المُقاربة «لإيذولون» و«إيكون»

١ - س. سعيد: المرجع المذكور، ص ٣٢٢.

ليؤكد على الطبيعة المزدوجة للصورة حسب وظائف المخايل أو الرمز التي تحملها كلتاهما. ويستعمل هوميروس كلمة إيذولون بمعانٍ متشابهة كالهشاشة والخداع وشيء من الغموض؛ ولأنها لا تأخذ من الأصل إلا ظاهرة فهي تهمل الجوهر. واستناداً إلى رأي س. سعيد، نضيف أن التعارض واضح بين هذين الشكلين من التمثل التصويري ويظهر بكل وضوح عندما نقارن الفقرات التي تتماثل فيها الآلهة مع الإنسان، والفقرات التي يشبّه البشر فيها بالآلهة.. «ففي الحالة الأولى يعبّر دائماً عن التماثل بكلمات مشتقة من إيذولون. فعندما يقال عن أحد الآلهة إنه على صورة الإنسان فهذا يدل على أنه صنوه. وفي الحالة الثانية يكون التشابه، المعبّر عنه دائماً بكلمة ايكوس (أو مرادفتيها هوميوس وإناليكيوس)، على مستوى آخر. فإذا كان أحد البشر على صورة الإله، فليس لأنه يطابقه في الشكل الجسمي وإنما لأنه أخذ منه صفة تملكها الآلهة بدرجة متفوقة»[1]. فلنختصر قائلين: منذ العصور الغابرة وحتى العصر البيزنطي هناك خطان تباعدا حتى التناقض التام وتطورا باستمرار دون أي انقطاع أو تعديل عميق.

إذا استطاعت الإيقونة أن تظهر في آخر المطاف كـ«باب مفتوح على العالم الآخر»، وإذا استُنكرت الإيذولون لأنها تحبس الإنسان في الظاهر والعالم السفلي، فلأنها ادّعت بأنها ونموذجها سيّان وتحاول الذوبان فيه، في حال أن الإيكون تعترف بأنها منفصلة عنه ولا تطالب إلا بعلاقة قربى معه. أضف إلى ذلك أن الإيذولون تجعل من المرئي الذي يشكّل كيانها، تجعل منه هدفاً بذاته. إنها توقف النظر الذي يتفرّس فيها وتمنعه من التمادي، أما الإيقونة فعكس ذلك إذ تحمل فوراً في ذاتها تجاوزها الخاص[2].

للتحليلات التي قامت بها س. سعيد الفضل الأكبر في أنها لم تعالج الصورة كواقع بسيط تنطلق من الذات ولا تطرح طبيعتها المشاكل، فقد أرادت بالضبط أن

---

١ ـ س. سعيد: المرجع المذكور، ص ٣٢٢.

٢ ـ يقول ج. ل. ماريون في مقالته الآنفة الذكر بعنوان: «النظر وحده يصنع الأيذولون» (ص ٤٣٥) يقول: «الأيذولون هي نقطة هبوط النظر. فعندما تظهر الأيذولون يتوقف النظر، لأنها تجسد هذا التوقف» (ص ٤٣٦). ويضيف: «إذا كان النظر الوثني لايمارس أي نقد حول وثنه (صنمه) فلأنه فقد كل حيلة، فيتطلع إلى موقع يحتله الصنم ووتتلاشى فيه كل التطلعات» (ص ٤٣٧). ويقول عكس ذلك عن الإيكون: «بينما ينتج الصنم من النظر الذي يتفرس فيه، تستدعي الأيقونة النظر تاركة المرئي يشبع شيئاً فشيئاً من اللامرئي». (ص ٤٤٠). ويضيف: «لا تجعل الأيقونة المرئي لا مرئياً إلا إذا أثارت رؤية لا محدودة (....) فالرؤية البشرية لا تنظر إلى الشيء الإلهي من خلال صورة جامدة مثله بل لا تتوقف عن مشاهدة مدّ اللا مرئي الذي يجتاحه» (ص ٤٤٤).

تجيب عن مشكلة الصور كما عرفها الإغريق؛ ما كانت وظائفها وماهي العمليات الذهنية التي كانت تستدعيها وكيف نُظر إليها وفُكر فيها، وما هي علاقة التشابه التي كانت تربطها بنموذجها؟

الرهان كبير. يجب ألا نعرف فقط إذا تخللت الحضارة اليونانية أزمنة هوميرية استمرت في العصر البيزنطي وظهرت في البنية القطبية للصورة، وإذا أفردنا في تاريخ التمثل التصويري المجال لفترات اعتورتها أزمة أو قطيعة أو حركة تجديد. تتفرّع عن هذه المسألة الأولى مسألة ثانية مرتبطة بها وتتعلق مباشرة بالوضع النفسي للصورة. متى توضحت معالمها التي أتاحت لأفلاطون أن يعرّفها على أنها تخيّل وعدم وأن لا حقيقة لها إلا ذلك التماثل مع ماليست عليه. وقصارى القول متى أدرك الناس أن الصورة هي بمثابة خديعة وأنها نتيجة وهمية لمحاكاة مصطنعة؟

في هذا الصدد لا تأخذ س. سعيد بالحسبان هذا الحدث الهام وهي أن مفردتي إيذولون وإيكون ليستا متعاصرتين. فكلمة إيكون لم تستعمل قبل القرن الخامس. ويبدو أن هذه النقطة الجديدة على جانب من الدلالة بحيث نشأت وأدى نشوؤها إلى ظهور مجموعة من المفردات الدالة على التصنيع والتقليد مثل «ميموس» (مقلّد) و«ميميما» (تقليد) و«ميميسثي» (قلّد) و«ميميسيس» (محاكاة)، وهي مفردات تطلق على الأشكال الفنية وعلى الشعر والموسيقى، وترتبط خاصة بخلق نوع جديد من الأعمال الأدبية وهو المسرح الذي دفع المشاهدين إلى أن يروا مباشرة على الخشبة الشخوص والأحداث «الخيالية» التي روتها الملحمة قصصياً بأسلوب مباشر. (إيكون، ميميسثي، المسرحية)، إن تزامن هذه العناصر الثلاثة لم يكن بالصدفة؛ فقد كان أفلاطون أول فيلسوف وضع نظرية عامة للصورة كمحاكاة للظاهر، ويمثل المسرح في نظره النموذج الأول الممتاز لتلك الفنون المراوغة التي استخدمتها الـ«ميميسس» (المحاكاة).

ماذا نستخلص من هذا التفاوت الزمني بين الإيذولون (الموجود في أقدم نصوصنا) وبين الإيكون (الذي ظهر متأخراً)، وهو ماعناه الإغريق عندما تكلموا عن التمثل التصويري؟ لتقليص حجم هذا التفاوت الذي امتد ثلاثة قرون، نستطيع بالطبع أن نبدي الملاحظة التالية: بسبب غياب مفردة الإيكون نجد مجموعة من المفردات التي ترتبط بها والتي تحللها س. سعيد إذ تقول: إن صيغة الماضي من فعل «إيكو» وهي «إئيكا» (يجوز، يبدو)، والصفة الفعلية منه وهي «إيكوس» و«إئيكوس» (والمؤنث إئيكا) والتي تعني الشبيه، والفعلان «إيسكو» و«ايكازو» (شبّه، ماثل، خمّن)، والصفتان «إيكيلوس» و«أيكيلوس»، تشير كلها إلى ذلك. وحول هذه

النقطة بالذات يبدو أن تفسير س. سعيد يواجه صعوبة كبرى؛ فبين الحقلين الدلاليين اللذين ميّزت بينهما لا يظهر التعارض صارماً كما تقول: فليس صحيحاً بخاصة في حالات الآلهة التي تشبّه بالبشر وحالات البشر الذين يشبهون بالآلهة، أن التماثل يعبَّر عنه دائماً بكلمات مشتقة من مجموعة «إيذولون». لنعطِ بعض الأمثلة. في الإلياذة، عندما يتشبّه الإله آريس (النشيد الخامس، البيت ٦٠٤) وبوسيذون (النشيد الثالث عشر، البيت ٣٥٦) والالهان بوسيذون وأثينا (النشيد الحادي والعشرون البيت ٢٨٥)، بالبشر، تعبر الإلياذة عن هذا التشبه بكلمتي «ائيكوس» أو «ايكتين»؛ وكذلك الأمر في الأوذيسة (النشيد الثامن، البيت ١٩٤، والنشيد الثالث عشر، البيتان ٢٢٢ و٢٨٨) عندما تظهر أثينا بشكل رجل أو امرأة، تفعل ذلك «أنذري ذيماس ايكيا» (متنكرة بهيئة رجل) أو «ذيماس ذي ايكتو غينيكي» (متخذة هيئة امرأة). فإذا قارنّا النشيد الثاني والعشرين، البيت ٢٢٧ من الإلياذة بالنشيد الثاني، البيت ٢٦٧ من الأوذيسة، يزول التعارض بين الجانب الخارجي المرئي (إيذولون، إيذوس) والمقارنة الذهنية (إئيكوس، ايكوس). وفي الإلياذة تذهب أثينا لتقابل هكتور متخذة هيئة وصوت ذيفوفوس «ايكيا ذيماس كي فونين»؟ وفي الأوذيسة تقابل تيليماخوس بهيئة وصوت منتور «ايذوميني ذيماس كي أفذين». وكلمتا «ايكيا» و«ايذميني» لا تتعارضان ويمكن استبدال الواحدة بالأخرى. كذلك نجد أبولون في الإلياذة (النشيد السابع عشر، البيت ٣٢٣) يخفي اينياس متخذاً هيئة بيريفاس «ذيماس بيريفانتي ائيكوس». وبعد ثلاثة أبيات (البيت ٣٢٦) تظهر علاقة التشابه من خلال اشتقاقات كلمة «ائيكا»، فيقول النص «تو مين ائيسامينوس»، مما يظهر تشابهاً في الرؤية في مستوى كلمتي «إيذين» و«إيذوس».

وهناك أخطر من ذلك. إن كلمة «إيذولون» تتظاهر بالجانب الخارجي ممّا هي صنوه، وس. سعيد محقّة تماماً في هذه النقطة (مع أنه إلى جانب القامة والهيئة وملامح الوجه ولون البشرة والثياب والأسلحة، يجب إضافة الصوت، لأنه لايدخل في باب المرئي بل يشكل جزءاً من طريقة تقديم الشخص نفسه أمام الآخرين، فيكون بمثابة الترائي). إن التشابه الخارجي للإيذولون يجب أن يبتعد في رأي س. سعيد عن أشكال التشابه التي نراها في مفردة إيكون. والعكس هو الصحيح؛ ذلك أن تشابه «الإيذولون» يُعبر عنه بمفردات أشتقت منها كلمة «إيكون». والعكس هو الصحيح؛ ذلك أن تشابه الايذولون يعبَّر عنه بمفردات اشتقت منها كلمة «ايكون». وتتقاطع الحقول الدلالية لهاتين المجموعتين من المفردات في أقدم نصوصنا، وإن

حصل وانفصلنا، فلن تتعارضا.

إن هذه النقطة على جانب من الأهمية وتستحق وقفة ولو قصرت. بعد أن لاحظنا أنه ينبغي ترجمة كلمة «إيذولون» بصنو أو طيف أكثر منها بكلمة صورة، ذكرنا مراراً عديدة أن هذه المفردة استعملت حصراً لتدل على ثلاثة أنواع من الظواهر هي: التجلي الفائق للطبيعة (فازما) والحلم (أونيروس) والروح الطيفية للأموات[1]. وفي هذه الحالات الثلاث تتماثل الـ«إيذولون» تماماً مع الكائن البشري الذي هو صنوها، ويشدّد النص على ذلك. وهكذا كان الإيذولون الذي صنعه أبولون إذ «شابه اينياس نفسه (إينياي إيكولون) وشابه أسلحته» (الإلياذة، النشيد الخامس، البيتان ٤٤٩ - ٤٥٠). وتحارب كل من اليونانيين والطرواديين حول هذا الطيف، كما لو كان إينياس بالذات. وكذا الأمر بالنسبة للحلم الذي بعثه زوس إلى أغاممنون متخذاً هيئة نسطور «أنخيستا ايكوكي» (الإلياذة، ن ٢، ب ٥٨)، وكذلك الأمر بالنسبة للإيذولون الذي استنبطته الإلهة أثينا لـ«بينولوبي» ويشبه امرأة أسمها «إيفتيمي»، فتقول الأوذيسة ن٤، الأبيات ٧٩٦ - ٧٩٧، ٨٢٤، ٨٣٥) «ذيماس ذيكتو غينيكي». وكذا أخيراً للروح الطيفية (بسيخي) لفطرخلوس التي ظهرت لآخيل في نومه على هيئة «إيذولون»، فهي تشبه فطرخلوس في كل شيء، في قامته وعينيه الجميلتين وصوته «باندا ايكيا»، لا بل كانت تشبهه بشكل مدهش (ايكتو ذي ثيسكيلون أفتو» (الألياذة، ن ٢٣، ب ٦٦ و١٠٧).

ولكن إن لم يوجد أحد تنافر بين «إيذولون» وبين الكلمات المشتقة من «إئيكوس»، وإن كان على عكس ذلك تمّ التعبير عن تشابه الأول دائماً بكلمات مأخوذة من مجموعة المفردة الأخرى، فإن العصر الإغريقي العتيق لم يكن يرى تعارضاً ملموساً بين إيذولون وإيكون، مما يعني أنه لايستطيع أن يكون إطاراً لبحثٍ يتناول وضع الصورة ووظائفها وطبيعتها. فمن جهة لا نجد صورة إيذولية تصطنع الظاهر، كما لانجد من جهة أخرى صورة إيقونية تتجه نحو الجوهر.

يبقى أن أبحاث أ. ريفيي التي تستشهد بها س. سعيد للتأكيد على «الطابع الذهني للعملية التي يصفها الفعلان «ايسكو» و«ايكازو»[2] لها الفضل الكبير في أنها أظهرت، كما في كلمات «ذوكيو» و«ذوكوس» و«ذوكسا»، أن هذه المفردات مازالت بمعانيها

١ - عندما يظهر أحد الآلهة على مرأى من البشر بعد أن لبس هيئة بشرية، لا تستعمل كلمة «أيذولون». وفي هذا المعنى يجب أن نميز مشكلة الصورة عن المشاكل التي تطرحها التجليات والتحولات الإلهية.

٢ - س. سعيد: المقالة المذكورة، ص ٣١١ الحاشية ١٢.

القديمة غريبة عمّا يسميه ريفيي «إشكالية الوجود والترائي»، وهي إشكالية رئيسية في فكر القرن الرابع وانتشرت تدريجياً في الوعي الفلسفي إبان القرن الخامس بدفع من المدرسة الإيليلة. وفعلاً فإن الأيذولون ـ إن اعتبر مخايلاً أو حلماً صنعه أحد الآلهة أو روحاً ـ طيفية ـ لايمت إلى هذه المقولات بأية صلة، مهما كانت أشكاله. فيقع خارج الثنائي: الترائي/ الوجود. فليس ظاهراً، مع أنه لايترجم الجوهر. فالإيذولون/ البسيخي لفطرخلوس والإيذولون/ الحلم بهيئة «إيفتيمي» هما أكثر من الشكل الخارجي لهذين الشخصين، إذ اتخذا صوتهما، أي أنهما يتكلمان ويتحدثان مع مُحاورهما بحرارة كما يفعل الأشخاص الذين هم من لحم ودم. فلأن الإيذولون ليس ظاهراً ولا جوهراً (ولا تأخذ إحدى هاتين الكلمتين معناها إلا بالرجوع إلى الأخرى) فإنه يتجلّى كـ«ترائي» شخص ما، هذا إذا استعملنا أقل الكلمات توفيقاً. ومن هنا فإنه، للوهلة الأولى، لايختلف عن جميع باقي «الظواهر» أي التي يظهر وجودها «فينو» ويتجلى لأعين البشر. ومع ذلك فإن الإيذولون يختلف عن ذفلك، لأن المترائي فيه ملتبس ومُحيِّر، إذ له ملمح مزدوج ومتناقض. ولأنه، من جهة، مخايل، ويكون بذلك واضحاً وملموساً ومكتملاً بحيث لايسعنا إلا الانخداع به، ولكنه في ذات الوقت لا يُدرَك، فيهرب ويتلاشى ما إن نحاول وضع يدنا عليه. إنه متقلّب ومتلاشٍ وفارغ كظل أو دخان أو حلم. إنه الظهور لشخص غير موجود، فوجوده كوجود من هو غائب. ولكن الغياب ليس كله سلبياً عند الإيذولون، فهو ليس غياب ماهو غير موجود، أو اللاشيء، ولكنه غياب كائنٍ ليس من دار الفناء. وإذا عجزنا عن اللحاق به ومعانقته، فلأنه من دار البقاء التي لم يخرج منها إلا ليعود إليها حثيثاً. وعندما يظهر أمام أبصارنا على الأرض نراه يحمل علامة المكان الآخر حيث يقيم. وبكلام آخر، الإيذولون هو الظهور، ويختلف عن الملمح العادي والشائع لما يظهر على نور الشمس، ويتخلى عنه في آن كثيراً أو قليلاً. كثيراً، بصفته «الإلهية» التي تشكل طبيعته بوضوح والتي تسم بُعده «الخارق»؛ وقليلاً، لأن الغياب والفراغ اللذين يسمان حضوره يدنيانه من تلك الانعكاسات الوهمية الموهنة والمعتّمة التي تتشكل على سطح المرايا المعتم، عندما ننظر إلى شكلنا ونتمعن فيه، مع أننا نعلم تمام العلم أننا خارج المرآة وأن شخصنا هذا خدعة[1].

١ ـ قد يوصف الأيذولون على أنه معتّم (أمافروس) وإلهي (ثيئيو)، كما نرى في الأوذيسة، ن٤٥، ب ٨٣١. وفي الإلياذة، ن ٢، ب ٥٦ يكون الحلم الذي شاهد فيه أغاممنون شخصاً يشبه نسطور تمام الشبه مقدساً في تلك الليلة المقدسة (ثيئيوس). في حالة «الفازما» و«البسيخي»، يكون الانتماء إلى عالم البقاء طبيعياً عكس ماهو عليه في الحلم، ذلك أن هناك أحلاماً ليست إلهية.

إن الإيذولون القديم، كصورة للامرئي، هو في آن حضور من نعرفه عندما نراه واقفاً أمامنا، وهو غياب تام لشخص ترك نور الشمس (بسيخي) أولمن هو غريب عنه أصلاً (أونيروس وفازما). في تاريخ التمثل التصويري، تحدد نقطة الانطلاق هذه حجم التغيرات التي أضرت بوضع الصورة من القرن الثامن وحتى الرابع، مما دفع أفلاطون إلى وضع نظرية عامة تتعلق بجميع أشكال الإيذولون - إن كانت «إيكونيس» أو «فانتازوماتا» - واعتبارها خدعاً ناجمة عن عمل مقلِد، وتؤدي إلى خلق عالم وهمي قادر، كما في لعبة المرايا، على إخفاء الشكل الظاهر الخارجي عن كل ماهو موجود كمرئي في الكون[1].

من الصنو إلى الصورة ومن استحضار اللا مرئي إلى تقليد الظاهر، يطرح هذا التحول للإيذولون مسألة جديدة وشائكة. إذا كان الإيذولون لا يقلّد ظاهر ماهو طيفه، فإنه يظهر مع ذلك على أنه صنوه ومُخايله. فكيف يتشابه مع من يُبينه على الأرض من حضور وغياب؟ وكيف يمكن أن يختلف هذا التشابه عن التشابه المادي القائم بين النسخة والنموذج وكيف يتماثل شكلهما؟ لا تصح المعارضة إلا إذا كان مفعول التشابه الناجم عن الإيذولون مقتصراً حصراً على المجال البصري. ولكن لايصح هذا لسببين. أولاً يحتل الصوت مكانه ويلعب دوره عندما يظهر الإيذولون كما في الشكل الخارجي تماماً. وثانياً بخاصة، بدل أن يعبّر عن تشابه الصورة الجسدية والقامة والمشية والنظر والملابس بكلمة «رأى» «(ايذين» و«ايذوس») - كما يُتوقع وكما تفترضه س. سعيد - يعبر عنه بكلمات مرادفة (إئيكوس» وتترجم تناسباً مختلفاً عن التشابه الذي يتم بتقليد المظهر الخارجي. خلف الشكل المادي البسيط، ما يخفيه الإيذولون هو هوية الفرد أو العلاقة بنموذجه أو «بالصورة المثالية لطبيعته الخاصة»[2] كما يقول أ. ريفييه.

لاشك أن الجسم هو عنصر من عناصر هذه الهوية ولكنه لايشبه الطريقة التي يستعملها الرسام عندما يرسم صورته بدقة. يُدرك الجسد كشاهد على ماهية رجل أو امرأة في المجتمع وفي الحياة الشخصية. فعلى صورة شعار تندرج فيه الصفات

١ - انظر جان بيير فرنان: «الصورة والظاهرة في نظرية أفلاطون عن المحاكاة» في «مجلة علم النفس» العدد ٢ سنة ١٩٧٥، وظهرت هذه المقالة في كتاب «الأديان والتواريخ والعقول» (باريس، ١٩٧٩) ولكنها أخذت العنوان التالي «نشأة الصور».

٢ - أ. ريفييه: «حول المقطعين ٣٤ و٣٥ من أعمال كسينوفان»، في مجلة فقه اللغة، العدد ٣٠، السنة ١٩٥٦، ص ٤٨، الحاشية الأولى التي تذكرها س. سعيد في مقالها المذكور، ص ٣٢٢.

والفضائل والمراتب التي يتحلى بها شخص ما، يُظهر الجسد للآخرين وضع أحدهم ومقامه («تيمي» قدر)، أي يظهر لهم قيمته واحترام الناس الذي يستحقه، عندما نتكلم عن الهيئة البدنية للإنسان، يتجلى الجسد في نظر الإغريق كحامل لقيم كالجمال والنبل والقوة والرشاقة والأناقة وبهاء الـ«خاريس». ويشكل التقيد بهذه القيم التي يمتلكها الآلهة في كمالهم والتي لا تستطيع الأجساد البشرية أن تلمع فيها إلا ببريق ضعيف وقاتم وعابر، يشكل للفرد، بالإضافة إلى ذلك التناسق مع النموذج، أول صورة من صور التشابه والتماثل مع الذات وتناسب «المظهر» مع حقيقة المرء، أي مع قيمته[1].

إن هذا التشابه الأول الذي يتعرف فيه المرء على هويته لايتم على مستوى التقليد الدقيق، بل بالتلاؤم مع قاعدة معينة وبالتقييم انطلاقاً من نموذج مثالي. إنه إذن تماثل مع الذات، تماثل يخلق الهوية التي يمثل الإيذولون نسخة مطابقة للأصل، وذلك على غرار الأولاد الذين يُماثلون أباهم الذي طبع ختمه (تيبوس) في رحم زوجته كي ينجبهم ليكونوا مشابهين له، كما يقول كتاب «الأعمال» لهزيود في البيتين ١٨٢ و٢٣٥ «إئيكوتا تخنا». وكذلك الأمر بالنسبة لباندورا التي جبلها هيفايستوس من الطين فأصبحت تشبه الـ«بارثينوس»، أي ماستصبحه عندما تحقق ذاتها بهذا التشابه. وهذه الهوية الأنثوية التي اضطلعت بها باندورا بتماثلها مع نموذج البارثينوس يحيل إلى تشابه آخر؛ فبجمال جسمها الفتي وثيابها وزينتها وتاجها وبمواهبها (خارس) ومدى الإغواء المنبعث منها، تصبح البارثينوس نفسها «شبيهة بالآلهات الخالدات» (الأعمال، البيت ٦٢)[2]. إذا استطاعت باندورا أن تصبح في آن معاً أول فتاة صارت جدّة لجميع النساء، وأصبحت صورة مصنوعة على هيئة الـ«بارثينوس» التي تشبه الآلهات الخالدات، فهمنا فهماً أفضل لماذا لانجد في أقدم نصوصنا تعارضاً جذرياً ولا قطيعة حاسمة بين هوية مخلوق حي وتشابهه مع إحدى الصور التي

١ ـ إن التمام كثيف ومُعْم إلى درجة لا تستطيع العين البشرية التفرس في الآلهة. وبهذا المعنى تنغرس القيم المنبعثة من البدن في هيولى لا مرئية.

لقد كتب د. سانتيان: «ان ولادة الإنسان وظهوره يدلان على أنه يرتدي شبيهاً يجب أن يكون شبيهه بالذات، وهو مايخلّفه لأولاده عن طريق الإنجاب فيصبحون مشابهين له» (من مقالة عنوانها «مفاتن باندورا» وهو نص غير منشور قُدّم في مؤتمر «ليل» حول هزيود. ونشكر دانييل سانتيان لأنه أطلعنا عليه).

٢ ـ العذراء، كما يقول هزيود في البيت ٧١ من الأعمال، والبيت ٥٧٢ من «نشأة الآلهة».

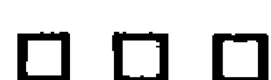
صنعتها يد صانع خبيرة؛ ذلك أن التخاريم (ذيذالون) التي صنعها إيفايستوس حول تاج باندورا الذهبي ورسمها «على شكل حيوانات تغذيها الأرض والبحار» هي جميعها «تشبه الكائنات الحيّة». وإن هذا التشابه مع مخلوقات مصنوعة من لحم ودم مردّه أن الجوهرة الخارقة التي يجب أن تشاهَد (ثافما إيذيستي) تُطيل ذلك التأثير الذي تمارسه العذراء على مشاهديها؛ أعني بذلك أن السحر اللامحدود «خاريس بولي» الذي ينير التاج يختلط ويمتزج مع قوى الحياة والجمال والفتنة التي تشع من جسم المرأة فتصبح شبيهة بالإلاهات الخالدات (نشوء الآلهة، الأبيات ٥٧٨ ـ ٥٨٤).

وهذه هي الملاحظة الأخيرة. كي يحقق الإنسان ذاته تماماً، وكي يبلغ هويته الحقيقية بمطابقتها مع النموذج الأصيل «كالوس كاغاثوس» يجب ويكفي أن يظهر «مشابهاً للبشر»، شأنه في ذلك شأن الصور التي ترسم أشكالاً بشرية أو حيوانية والتي يجب عليها ـ كي تُحب وتثير نفس الذهول كما لو كانت حقيقية ـ أن تظهر «شبيهة بالكائنات الحية». إن التقارب بين هذين النوعين من التشابه يتجاوز المقارنة البسيطة. إن دمج الإنسان بالآلهة هو اعتراف هذا الشخص بأن صورته بلغت كمالها وبأن خصاله حقّقت تمامها. ويفترض الارتقاء بالهوية أن يساهم الآلهة بذلك بمنحهم أحد البشر مزيداً من الروعة والقوة والجمال التي يتمتع بها الخالدون دون غيرهم.

لنتذكر مافعلته الإلهة أثينا كي يمثُل «أوليس» أمام «ناوسيكا» ببهاء بطولته[1]. أجل لقد استحم ابن لائرتيس في مياه النهر وطهر جسمه ورأسه ووجهه من الأوساخ التي علقت ببشرته. وبعد أن دُهن بالزيت أخفى عريه بثياب وُضعت أمامه: «ها هي أثينا ابنة زوس العظيم قد أظهرته أعظم وأقوى مما كان عليه، فبسطت من جبينه خصل شعر ذات ظلالٍ ياقوتية. وكفنّان بارع تتلمذ على يد هيفايستوس وأثينا وعرف أسرارهما، جعلت الذهب الممزوج بالفضة والرائع الجمال ينسكب على رأس أوليس وصدره. لقد كان يتلألأ بالروعة والجمال عندما عاد ليجلس وحده فوق الحصى» (الأوذيسة، ن ٦، الأبيات ٢٢٩ ـ ٢٣٦). إن «التشبّه بالآلهة» عن طريق الروعة (خاريس) المتلألئة شكب على الإنسان الحي، كذلك شكب «التشبه بالبشر الأحياء» بيد الصانع الماهر على الصور التي صنعها فبلغت حدّ الكمال.

١ ـ ناوسيكا هي ابنة الملك الكينوس الذي أكرم وفادة أوليس وزوّده بسفينة أعادته إلى جزيرة ايثاكا موطنه (المترجم).

وعلى عكس ذلك تتجلّى دناءة إنسان وشناعته في تردي صورته أو انحطاطها الكامل. فكيف يعبّر عن هذه المصيبة؟ بنفي التشابه واللياقة. فأمام كلمتي «إئيكوس» و«إيكيلوس» تنتصب الكلمة النافية «ايكيا» ومصدرها «أيكيزين» التي تعني التنكيل بجثة العدو وتسليمها للكلاب والطيور لتنهش لحمها وتشوّه وجهها وتتركها تتعفّن وتتفسخ ويأكلها الدود في الهاجرة، فتهبط الصورة إلى درجة الصفر من الشبه واللياقة وتتدمر هويتها وقيمتها وتتحول إلى لا شيء. تُفضي ناوسيكا إلى خادماتها ذاكرةً التحول الذي طرأ على أوليس وغيّره من إنسان بشع بعد استيقاظه من النوم إلى إنسان يشعّ بالرواء والجمال، فتقول: «أعترف بأن هذا الرجل الذي كان يبدو لي منذ برهة أيكيليوس قد أصبح الآن ثيوسيس ائيكي أي مشابهاً للآلهة» (الأوذيسة، ن ٦، البيتان ٢٤٢ - ٢٤٣). فمن جهة نجد «التشابه مع الآلهة» الذي يؤكد أمام أعين الناس جميعهم هويتك النبيلة التي تجعلك تشرق ببهاء يفوق بهاء البشر؛ ومن جهة أخرى نرى أن عدم التماثل وغياب اللياقة يقصيانك عن الطبيعة البشرية ويحطان من شأنك فتفقد صفتك كبشر.



# باندورا وأخواتها

من هي باندورا؟ هي كائن صنعه ايفايستوس من الغضار المرطَّب بالماء، حسب أوامر زوس وتعليماته، لترسَل كهدية للبشر، وذلك مقابل النار التي سرقها بروميثيوس وأعطاها إياهم. عندما كان الآلهة والبشر يتخالطون، لم تكن هناك نساء، لأن العالم لم يكن يحويهن بعد. ومن باندورا هذه التي دبّرها زوس أثناء خصومته مع بروميثيوس، انحدر جنس النساء بكامله. ما معنى هذه «الاصطناعية» للمخلوقة البشرية الأنثوية الأولى التي صنعت كتمثال أو دمية، بدل أن تخلقها الأرض أو تنشأ من سلالة غايا؟ في سيرورة الأنساب التي يرويها كتاب «نشأة الآلهة» تشكل باندورا استثناء كأنها أضيفت إضافة؛ علماً بأن لا أحد مثلها خلق بعملية تقنية أتت بمبادرة من زوس. ومن خلال باندورا، لا يتعلق هذا التجديد فقط بقبيلة النساء كلها، التي وضّحت باندورا طابعها الثانوي والمضاف والمصطنع والمتعارض مع طابع الذكور. لقد أطلقت وضع الخليقة البشرية بعامّة. فبعد أن خُلق الجنس المؤنث، سيعرف البشر بمعزل عن جنسهم شكلاً جديداً في مجيئهم إلى العالم. ومنذئذ أصبحت الولادة تقتضي أن يودع الرجل نطفته في بطن امرأة، شأنه في ذلك شأن النحّات الذي يرسم علامة في الصلصال تكون بمثابة شكل يسمه بعد أن ورثه عن والديه. ما أن صُنعت المرأة حتى اضطر البشر إلى الإنجاب كي لاينقرضوا. فلم يعودوا موجودين فقط على الطريقة القديمة ويتمتعون باكتفاء ذاتي على طريقة الآلهة. فبدل أن يوجد المخلوق البشري مباشرة، كان عليه أن يعمل عن طريق الإنجاب؛ فصار المجيء إلى العالم والانصراف عنه مترابطين وكأنهما وجها «الحياة الفانية» نفسها اللذان لا ينفصلان عن بعضهما. إن شكل هذه المخلوقات المولودة والفانية لا يعود إليها بالذات (وهو الشكل الظاهري الذي تراه أعين الجميع أمام نور الشمس)؛ إنه شكل متوارث ومنوط بمن سبقوها وتنحدر هذه المخلوقات منه. إنه لا يستطيع أن يبقى ثابتاً ومتماثلاً مع كرّ الزمان عند كل فرد، كما هو الحال عند الآلهة. وكي لا يضيع هذا الشكل يجب أن ينقل عبر امرأة إلى أحد المنحدرين الذي سيحل ذات يوم محل والده ويستعيد بدوره هذا الشكل.

عندما يولد الأولاد، لا تتكوّن هويتهم من خصوصية طبيعتهم الفردية، بل تتحدد بمشابهتهم المشتركة لأبيهم. ويرى هيزيود أن الأبناء الذين تلدهم الزوجات يشبهون آباءهم (الأعمال، البيت ٢٣٥). وإذا تصورنا أن هذا الشبه انقطع وأن الأب لم يعد يشبه أبناءه «هوميوس» ولا الأبناء أباهم (الأعمال، البيت ١٨٢)، فهذا يعني أن رؤية العالم أصبحت مقلوبة وأن كلّ قاعدة أو قانون قد أُلغي، فلن يبقى لزوس عندئذ إلا أن يبيد الجنس البشري. وفي هذا الشأن لا ينظر أرسطو إلى هذه الأمور بطريقة مختلفة جداً، إذ يقول في كتاب الأخلاق إلى نيكوماخوس، b١١٦١، ٢٧ - ٣٠): «يحب الأهل أولادهم لأنهم يرون فيهم ذواتهم؛ فبما أن الأولاد ينحدرون منهم فهم لهم ذوات أخرى، ولكنها ذوات مختلفة لأنهم يعيشون خارج أهلهم (...). أما الأخوة فيتحابون لأن أصلهم من نفس الأشخاص، فتماثُل علاقتهم بهؤلاء يجعلهم متماثلين في ما بينهم. كأنهم كائن واحد يحتوي على أفراد منفصلين».

إن هذا «التشابه» الذي ينقله الأب إلى أولاده والذي يشكل هويتهم لا يتعلّق بتشابه المظهر الخارجي. كما أنه ليس اصطناعاً لحيلة من الحيل، بالمعنى الذي يعطيه أفلاطون لعمليات التقليد. إنه يعبّر عن تفعيل وتجسيد للشكل ذاته في كل ولد من الأولاد وهو شكل له قيمة النموذج، مما يجعلهم بالتالي متشابهين جميعهم في ما بينهم ومشابهين له كل على حدة، بسبب تلك المطابقة مع الأب.

لكي ننعم النظر في النتائج القريبة والبعيدة لهذا النوع من المشابهة (التي يعبِّر عنها بصفتي «هوميرس» و«ايكيلوس» بعامة، وبالمفردات المشتقة من كلمة «ائيكا»)، لابد من التمحيص في اصطناعية الشكل عند باندورا، مسترشدين بالتحليلات التي قام بها كل من «جوديت دي لا كومب» و«دانييل سانتيان».

لخّص هزيود القصة التي رواها في كتابه «نشأة الآلهة» (البيتان، ٥١٣ - ٥١٤) كما يلي: «كان ايبيميثيوس أوّل من استقبل كزوجة العذراءَ التي صنعها زوس «بلاستين بارثينون». وفي البيتين ٥٧١ - ٥٧٢ يوضح النص فيقول: «صنع ايفايستوس من الصلصال كائناً شبيهاً بعذراء طاهرة «بارثيني ايذوي ايكيلون». ونجد العبارة نفسها في كتاب «الأعمال»، البيتان ٧٠ - ٧١: «صنع ايفايستوس من الصلصال كائناً شبيهاً بعذراء طاهرة». ولكن في البيت ٦٠ وما تلاه، نرى أن التعليمات والأوامر التي أعطاها زوس ليُخلَق ذلك الشر الجميل الذي سيكون أكبر همّ للبشر الوافدين مستقبلاً، هي مختلفة قليلاً: لقد أمر ايفايستوس بأن يمزج ماءً بالتراب وأن يجعل له صوتاً وقوة بشريين وأن يصنع منه شكلاً جميلاً لعذراء مشتهاة تشبه إحدى الآلهات الخالدات، عندما يُنظر إليها من الأمام.

وصُنعت باندورا على هيئة عذراء بشرية لم تكن بعد موجودة وستكون النموذج الأول. واقتضى صنعها وجود عناصر متعددة، فمرت العملية بكثير من المراحل. أولاً كان يجب أن يحِلّ الشكل الأنثوي في جسدِ شابٍ يصنع نموذج البارثينوس ويتقمصه. إن البارثينوس التي خلقها زوس (نشأة الآلهة، ب ٥٧١؛ الأعمال، ب ٧٠). إن هوية باندورا، الشكل الأول للعذراء الشابة عند البشر، تتأكد من خلال وبواسطة التشابه مع ما يجب أن تكونه لتحقق ذاتها. ولكن هذا لا يكفي. فإن بقي الأمر هنا لكانت باندورا كناية عن إيذولون، أي أنها صنو يشبه تماماً أحد الكائنات الحقيقية، لكنه فارغ وهش وزئبقي وغائب حتى في حضوره كما تفعل أشباح الموتى، ويُنفى إلى العالم الآخر. والحال أن البارثينوس المتمثلة في باندورا يجب أن تحظى بحضور تام في هذا العالم وتحت نور الشمس. إذن أوصى زوس ايفايستوس ببثّ الروح في الشكل الذي صنعه وبإضفاء كلام الكائن البشري وقوته عليها (الأعمال، ٦١ - ٦٢). وساهم هيرميس بدوره إذ خلق فيها صفاقة الروح وتصنع الطبع (ب ٦٧) والصوت (ب ٦٩). وبما أن داخل باندورا كان بشرياً فإنها نبضت بالحياة، وصارت تفكر وتتحرك وتبعث الأصوات. إنها ليست صنو الكائن البشري الحي، بل هي ذلك الكائن بالذات، ولكن بشكل امرأة.

عندما قدمت هذه المرأة وأم جميع النساء إلى العالم، كانت عذراء فتية في ريعان الشباب. وكان شكلها - أو ما شوهد منها ومن ملمحها - جميلاً وجذّاباً. ولكن جميع هذه الصفات الإيجابية وجميع هذه القيم الحيوية التي تُلبسِ الجسدَ البشري جماله على هذه الأرض، قد وجدت في مكان آخر وعند الآلهة أصلها ونموذجها. فلا تتعرض للهرم والمنية، كما عند البشر الفانين، وليست أصلية عندهم بل فرعية ومقتبسة. فلا يلمع بريقها على البشر إلا شاحباً وقاتماً وسريع الزوال، ويقتبس نوره باستمرار من بهاء الآلهة الخالدين. لقد صُنعت باندورا الجميلة والجذابة بشكلها العذراوي على صورة الآلهات الخالدات. ومن يشاهدها من الخالدين أو البشر الفانين (نشأة الآلهة، ب ٥٨٨) يرى في هذا التشابه، سحراً (ثافما) تصعق فتنته هؤلاء المشاهدين. يقول سانتيان: «لقد استعمل الإغريق دائماً كلمة ثافما ليقولوا كيف تقدِّم الخاريس (الموهبة) نفسها للرؤية وكيف يتم التعرّف عليها»[1]. أحيطت باندورا بهالة من السحر. وبسبب الخاريس التي تشع من جسمها، لا يستطيع المرء أن يراها إلا ويصاب بذهول إعجابي وبرغبة عشقيّة لاعجة فيها.

١ - لقد أمر زوس هيفايستوس بأن «يصنع على هيئة الآلهات الخالدات جسم عذراء جميلة».

ولكن خاريس باندورا، شأنها شأن حياتها، ليست متضمنة فيها ومشاركة في جوهرها. لقد أدخلت فيها الحياة من الخارج، وكذلك القوة والعقل والطبع والصوت. ونثرت أفروديت على سطح جسدها هذه الخاريس من الخارج (الأعمال، ب ٦٥). صحيح أن هذا جزء من الحياة الإلهية ولكن باندورا التي أخذته من الخارج لا تملكه هي «كشيء أصلي فيها ومنحته هي لنفسها» بل «كشيء تنقله فقط»، كي يتجلى هذا الطابع الثانوي والفرعي لسحر المرأة الذي يجب أن يتشابه مع سحر الآلهات، هل يعود حصراً للطابع الاصطناعي عند باندورا التي صُنعت كما تصنع الأعمال الفنية، أو كما تُصنع الـ«أغالما»، أي الشيء النفيس الذي يُخلق مثلها لينظر إليه بإعجاب ويقدَّم كهدية ويقيم صلات أثناء تنقلّه؟.

لنقل بالحري إن إدخال باندورا، وجنس النساء بعامة، إلى مجتمع الذكور يكرّس ويرسّخ شكلاً من أشكال العيش وطريقة من طرق التراثي اللذين يتقاسمهما جميع البشر مع البارثينوس. ويلاحظ سانتيان أن الخاريس التي تتلألأ مشرقة عند الآلهة لم تنصبّ على باندورا وحدها من الخارج كظل من ظلال الحياة الحقيقية، وترى الملحمة أن البشري، رجلاً كان أم امرأة، عندما يلاحظ أنه يتلألأ سحراً وحسناً، يكون ذلك دائماً بهبة من الآلهة التي، بسكبها الخاريس عليها كما فعلت أفروديت لباندورا (وتستعمل الملحمة الكلمات نفسها)، تجعله في ختام العملية «شبيهاً بالآلهة».

والنص الأكثر تعبيراً في هذا الصدد هو النشيد السادس من الأوذيسة. عندما وصل أوليس إلى ساحل إقليم فياكيا الذي بلغه سباحة، بعد أيام من العناء وهو يصارع الأمواج، وصل مشوّهاً ضائع المعالم، وعندما دنا من ناوسيكا[1] وخادماتها كان شكله مخيفاً ووحشياً كشكل أسد ضارٍ نازل من الجبال. ولكي يستعيد شخصيته، ويسترجع صورته التي كان عليه أن يظهرها بتمام مزاياها، لم يكتفِ بأن يغتسل بمياه النهر لينظف جسمه ورأسه ووجهه من القذارات التي علقت على جلده وأن يدهن جسمه بالزيت ثم يغطّي عريه بالملابس الجميلة التي وضعت على مقربة منه. إن استعادته لشخصيته تقتضي أن ينزل أحد الآلهة ويهبه لمسة من لدنه ويمنحه مزيداً من الوسامة والقوة والجمال، وهي صفات اختص بها الخالدون. وصار أوليس عندئذ طاهر الذيل نظيفاً. ولكنه، لكي يظهر شبيهاً لشخصه، ولكي يكون ظاهره مطابقاً لوضعه كبطل

١ ـ ناوسيكا هي ابنة الملك الكينوس الذي أكرم وفادة أوليس وزوّده بسفينة أعادته إلى جزيرة ايثاكا موطنه (المترجم).

وإنسان رفيع، كان على الإلهة أثينا أن تساعده، فيقول نص الأوذيسة، في النشيد السادس وفي الأبيات ٢٢٩ - ٢٣٦: «هاهي أثينا ابنة زوس العظيم جعلته يظهر أكبر قامة وأكثر قوة، فأنزلت على جبينه خصلاً من الشعر تشبه أزهار الياقوتية[1]. وكفنان ماهر يتلقى تعليماته في كل شيء من هيفايستوس وأثينا ليسكب الذهب فوق الفضة «بيريكليفتي» ويصنع رائعة نفيسة «خارينتا ايرغا»، كذا سكبت أثينا الرواء على هامة أوليس وصدره. فعاد ليجلس وحده على الحصى مشرقاً بالرواء والجمال».

وشهدت ناوسيكا هذا التحول الذي نقل أوليس من رجل كريه يستيقظ من النوم إلى رجل مشرق بالرواء والجمال، فأسرّت لخادمتها بهذه الكلمات: «أعترف أنني رأيت في هذا الرجل منذ برهة إنساناً غير لائق «ائيكيلوس»، وأراه الآن يشبه الآلهة التي تسيطر على رحب السماء (ن ٦، ب ٢٤٢ - ٢٤٣). كانت هناك أولاً صورة غير متماثلة وغير لائقة تقصيك عن إنسانيتك فتفقد بها كل شيء وتفقد شخصيتك. وفي النهاية تؤكد مشابهتك الآلهة هويتك الرفيعة في نظر الجميع، فتجعل بريقك يفوق بريق البشر.

ويتكرر إصلاح شأن أوليس عدة مرات، فيستعيد مماثلته لنفسه ويسترجع الملامح المطابقة لطبيعته البطولية، يتكرر السيناريو وتستعمل الكلمات نفسها. ففي النشيد الثامن (البيت ١٨ وما يليه) نرى أثينا، أمام «الفياكيين» المجتمعين ليشاهدوا القادم الجديد، تسكب على رأس ابن لائيرتيس «بهاء منبعثاً من بهاء الآلهة، كي يصبح أكبر قامة وأكثر قوة فيخشاه الجميع ويُجلّونه». وفي النشيد السادس عشر، وعلى عتبة البيت الذي يقيم فيه تيليماخوس، تعيد أثينا إلى أوليس بضربة من عصاها الذهبية ثيابه وبهي قامته وشبابه. وعندما اجتاز البطل الباب وظهر لابنه، أشاح هذا نظره، إذ تملّكه الاضطراب والهلع خاشياً أن يرى أمامه أحد الآلهة. «فهتف: يا للتغير منذ هنيهة كنت

١ - د. سانتيان: «مواهب باندورا»، نص غير منشور قدّم في المؤتمر الذي عقد في مدينة «ليل» عن هزيود.

- فضّلت هنا أن أتبع ترجمة فريدريك موغلير التي أشرف عليها ميشيل بوتور. وهي ترجمة مزدوجة اللغة (يونانية فرنسية) ظهرت عام ١٩٩١، في دار نشر لاديفرانس. أما الترجمة العربية التي قام بها عام ١٩٧٩ عنبرة سلام الخالدي فتؤدي النص كالتالي: «وجعلته أثينا أطول قامة وأجمل منظراً. وبدا كثيف الشعر في لون الخزامى» (ص ٧٧). فلا ذكر لابنة زوس العظيم ولايفايستوس وللذهب المسكوب فوق الفضة...؛ وأتت الترجمة بتصرف شديد دون ذكر ذلك في البداية، لا بل دون احترام تسلسل الأناشيد. فنصنا مذكور عند الخالدي في النشيد السابع وليس السادس كما في الأصل. وهكذا خرجت هذه الترجمة عن الأمانة والدقة والروح العلمية (المترجم).

شيخاً يرتدي الأسمال غير اللائقة (ائيكيا)، أما الآن فإنك تشبه الآلهة» (الأبيات ١٨١ و١٩٩ - ٢٠٠). إن استعادة أوليس لشكله أمام زوجته بينيلوبي، في النشيد الثالث والعشرين (ب ١٥٦ - ١٦٣) تكرر تقريباً نفس الكلمات والعبارات التي وردت في حادثة لقاء أوليس ناوسيكا. وعاد أوليس إلى بيته فحمّمه خادمه إيفرينومي ودهن جسمه بالزيت وألبسه ثيابه. فسكبت أثينا الجمال على رأسه. وفعلت ذلك كما يفعل الفنان الذي يأخذ فنّه عن ايفايستوس وعنها ويسكب الذهب فوق الفضة ليصنع تحفاً رائعة «خارينتا ايرغا». وبالطريقة نفسها سكبت أثينا على رأس أوليس وعلى كتفيه «الخاريس». وعند خروجه من الحمّام كان يشبه الخالدين (ب ١٥٤).

وفي المحصلة لم يحصل هذا لأوليس وحده، ففي النشيد وحده، ففي النشيد الثامن عشر (ب ١٩٠ - ١٩٥) سكبت أثينا على «بينولوبي» النائمة، «مواهبها الخالدة» كي تسحر عيون الأخائيين. وجعلتها تظهر أكثر قوة وأكبر قامة وغسلت وجهها الجميل بذلك الأكسير الإلهي الذي تستعمله أفروديت بالذات لتلتحق بكوكبة الخاريتس[1]. وسيتعرض لائيريتس الشيخ لتجدّد في شكله تمّ على يد أثينا. فقد أخذته خادمته الصقلية العجوز إلى الحمام ودهنت جسمه بالزيت وألبسته ثيابه. فانتصبت الآلهة أثينا أمامه وسكبت الحيوية والنشاط. عليه فصار شكله أكبر قامة وأكثر قوة. وعندما رآه ابنه هكذا أمامه «شبيهاً بالآلهة الخالدين» ذُهل «ثافمازي» (النشيد ٢٤، الأبيات ٣٦٥ - ٣٧٥).

ماذا تعلّمنا هذه النصوص؟ إنها يقيناً تؤكد التوازي الدقيق القائم بين ما صنعته أفروديت عندما سكبت البهاء على «باندورا» كي تصبح، بعد تشبهها بالآلهات، مطابقة تمام المطابقة لشخصية البارثينوس التي تثير الإعجاب والرغبة، وما صنعته أثينا عندما سكبت على رأس مجموعة من الأشخاص القوة والجمال كي يستعيدوا، بتشابههم مع الآلهة الخالدين، صفاء شكلهم وكمال شخصيتهم، فيرى جميع الناس رفعة مقامهم وعلو شأنهم ومجدهم وضروب التكريم التي يستحقون.

وهناك أكثر من ذلك فالبهاء والجمال اللذان يسكبهما أحد الآلهة على البشر ليستعيدوا هيئتهم يشبهان صراحة البهاء والجمال اللذين استطاع الصانع الماهر تثبيتهما في التحف الرائعة التي كرّس لها فنونه الرفيعة كلها. فيحقّ إذن لـ«سانتيان» أن يقول

١ - الخاريتيس في اليونانية والـ«غراتسي» في اللاتينية أو Les Grâces بالفرنسية هن آلهات الجمال اللواتي يمنحن الطبيعة نسغها ويغدقن السعادة على قلوب البشر ويحرّضن قريحة الشعراء والفنانين. (المترجم).

إن خاريس الحياة الدنيا إذا ما قورنت بخاريس الحياة الخالدة تشبه خاريس الشيء المصنوع (أي ذلك الشيء الذي يشبه الحيّ دون أن يكون حياً) إذا ما قورن بخاريس الكائن الحي نفسه.

تأتي أهمية قصة باندورا من أن البارثينوس، التي تحتل موقعاً متوسطاً بين الكائن البشري الحي والشيء المصنوع المشابه للكائن الحي، تؤكد على ضروب الاستمرار والانتقال والانقلاب التي تعتورهما. ونستطيع فعلاً أن نعتبرها إما كأول عذراء حيّة ولكنها خلقت كما يُصنع الشيء النفيس، وإما كعمل جميل أنجزه المبدع بفنه، ولكنه احتاج إلى نفحة الحياة. وكمخلوقة حية، صارت باندورا جدة جميع النساء؛ وكعمل مصنوع، نراها قريبة من تينك الخادمتين المصنوعتين من الذهب واللتين تحفّان بالإله الأعرج ايفايستوس في مشغله لتدعماه في مشيته المترجرجة. ولأنهما مصنوعتان من المعدن النفيس البرّاق الذي لا يصدأ «فهما تشبهان فتاتين حيّتين»، وتطلق هذه العبارة عادة على الأعمال الفنية. ولكن باندورا لا تُعرَّف بهذه الطريقة؛ فبكل بساطة نراها تشبّه بالبارثينون، أي تشبّه بنفسها.ومع ذلك فإن التشابه بين الخادمتين الذهبيتين وبين الكائنات الحية يفوق التقليد البسيط للشكل الخارجي؛ ففي ذهنهما، كما في ذهن باندورا، تفكير وقوة وصوت (الالياذة، ن ١٨، ب ٤١٧). فالخادمتان هما إذن جوهرتان صنعهما هيفايستوس، أو هما آلتان متقنتان تتحركان ذاتياً، أسوة بما قصده الآلهة من باندورا؛ كذلك نجد مقاربة بين الذهب الذي لا يفسد والذي يليق بالمخلوقات التي صُنعت لتكون دانية من الخالدين في السماء، وبين الصلصال الذي بُلّل بالماء وصنعت منه البارثينوس الأولى التي كتب عليها انحطاط الشيخوخة والموت.

يجب أن نذهب أبعد من ذلك. علينا أن نتساءل عن الفكر اليوناني القديم إذا ما كان الفن البشري (في النسيج والمصوغات الذهبية والنحت والخزف) يتقصّد نهج الطريق الذي شقته المهارات الإلهية لأثينا وهيفايستوس. فالمسألة هي التوصل إلى ردم المسافة بين ظاهر الكائن الحي وظاهر الشيء المصنوع الذي يشبه الكائن الحي؛ والهدف الأخير الأسمى الذي يجب بلوغه هو بعث الحياة في المادة الموات وجعل المشاهدين يرونها حية، كما لو أنها بحصولها على بهاء الخاريس قد بُثت فيها القوة والحركة والصوت.

ونميل ميلاً شديداً للاعتقاد بأن الخاريس، وهي تلك القوة البهية للحياة، لم تسكبها أفروديت فقط على «باندورا». فإنها تنبعث أيضاً من الثياب النفيسة التي تسربَل بها والتي تستر عورتها، كما تنبعث من زينتها التي تزيد جمالها إشراقاً. ففستانها الأبيض

وحزامها ومنديلها المطرّز بألوان زاهية وعقودها الذهبية وتاجها المرصع، تشكّل - وهي تلبسها - جزءاً لا يتجزأ من شخصيتها، إذ تكمّل جسدها وتساهم مثله - أو مثل ما يُرى منه - في رسم صورة البارثينوس الجميلة اللطيفة التي تشبه الإلاهات. وتدخل هذه التشكيلة من الأشياء المصنوعة في تأليف ظاهر رائع المنظر، لاسيما وأن سحر التحف الرائعة التي صنعها كل من ايفايستوس وأثينا يتداخل مع السحر الذي سكبته أفروديت على رأس الفتاة، لتصبح أكثر جمالاً. لنقرأ من جديد المقطع المذكور في كتاب «نشأة الآلهة» الذي يلي مباشرة صُنع مخلوقة «شبيهة بعذراء عفيفة». بعد ذلك فوراً عقدت لها أثينا حزامها وزينتها بفستان أبيض وأنزلت على جبينها منديلاً يحمل آلاف الرسوم المطرّزة، وكان عملاً رائعاً جديراً بالمشاهدة. وفوق رأسها وضعت تاجاً ذهبياً صنعه هيفايستوس، وكان يحتوي على ترصيعات لا تحصى جديرة بالمشاهدة (ب ٥٨٢). فقد رسم عليه هذا الإله عدداً من الحيوانات البحرية والبرية، وكانت خارقة «ثافماسيّا» لأنها تشبه البشر الناطقين. وتحت التاج الذي يلمع ذهبه وتتلألأ ترصيعاته وتتحرك زينته المشكلة من الحيوانات، «كانت تشرق خاريس لا تعرف النهاية» (ب ٥٨٣). وفي الذهول الذي أصاب الآلهة والبشر معاً عندما جيء بأول فتاة بشرية وهي تتلألأ من رأسها إلى أخمصها، لم يبق حدّ يمكن أن يرسم فاصلاً بين الخاريس التي تنبعث من جسم الفتاة وبين الخاريس التي ترسل إشراقتها على التحف التي تختال بها. في كلتا الحالتين، إن ما يشعّ ويُذهل إعجاباً هو ذلك البريق الحي لجمالٍ يعكس شيئاً من البهاء الإلهي.

عندما يجرّد الإنسان من كل «خاريس» لايعود يشبه شيئاً، فيصبح «أئيكيوس». أما عندما يشرق بها فيصبح شبيهاً بالآلهة. إن التماثل مع الذات الذي يشكّل هوية المرء، ليس صفة ثابتة عند البشر الفانين. فيقع بين قطبين متعارضين: قطب لا يشبه شيئاً وقطب شبيه بالآلهة، ويحتلّ موقعين متغيّرين حسب علو أو انخفاض درجة النفوذ والشهرة التي يتمتع بها والخوف والاحترام اللذين نثيرهما. أجاب أوليس ابنه تيليماخوس الذي ذهل عندما رأى بأم عينه شيخاً عجوزاً لابساً الأسمال وبائساً يحلّ محله بطل مجيد، أجابه ليقنعه بأن الشخص المعني هو هو وواحد: «يسهل على الآلهة أن تغمر أحد البشر إما بالبهاء وإما بالخزي» (الأوذيسة، ن ١٦، ب ٢١٢). ويستعمل النص كلمتي «كيذوس». البهاء والمجد، و«كاكوتيس» القبح والحقارة. إن بهاء الجسم وجماله، عندما يُظهر أنك أنت، يحددان مدى مالك من كرامة أو سفالة.

ما يستطيع الآلهة تحقيقه بسهولة، يحاول البشر أحياناً أن يحققوه ولكن بشكل

أسوأ، عندما يحاولون تدمير كل تشابه مع عدو يكرهونه، فيهينون جسده ويشوّهونه ويسلخونه ويبترون أعضاءه ويتركونه يتفسخ تحت الشمس أو تنهشه الضواري، أي أنهم يريدون إزالة كل علامة من علامات وجهه وجماله السابقين ولا يتركون فيه إلا الفظاعة والهول. إن كلمة «أهان» أي قبّح وسبّب العار، تقال في اليونانية «أإيكيزين» أي جعله «أإيكيس» أو «أإيكيلوس» (غير مشابه). كل ما يظهر من المحارب الشاب القتيل الذي مزقته الرماح، هو جميل ولائق، كما يقول الملك بريام العجوز. الموت الجميل «كالوس ثاناتوس» هو الذي يظهر على جثة المحارب الذي سقط على يد العدو في ساحة الوغى وهو في عزّ الشباب. ولا تفهم عبارة «باندا ايبيكين» التي تستعملها «تيرتي» إلا إذا أحيلت إلى نقيضها «إيبيكيس أإيكيس». فعلى الجثة المغسولة والمدهونة بالزيت والمسجّاة على منصة، كل شيء يساهم في تخليد مشابهة البطل لنفسه وفي ترسيخها لدى الأجيال القادمة، كأن جمال الجسد قد ارتقى في حياته وبعمله المجيد إلى صورة الآلهة.

وفي ما يتعلق بالإهانة وبتحديدها ومعناها ومداها، سندع بوسيذون يتكلم، بعد أن اشمأزّ من تنكيل آخيل بجثة هكتور. بعد أن استبسل آخيل بن بيليوس في إزالة الطابع الإنساني عن جسد عدوه وفي محو بهائه وجماله وكل شبه به، ذهب به الأمر إلى التنكيل «بتُراب أبكم» (الالياذة، ن ٢٤، ب ٥٤). والحد الأقصى لهذه الحالة من اللاتماثل وعدم اللياقة هو إزالة الصوت عن هذا الجسد الذي صار كالتراب، وهو الصوت الذي وضعه إيفايستوس في باندورا ومنحها هوية المماثلة للبارثينوس التي كانت على صورة الآلهات الخالدات.

لاشك أن تخريب صورة الإنسان وهويته لا يجعله دائماً شبيهاً بالتراب العديم الشكل، كما يحاول بعضهم أن يعامل الجثة. ولا يعني هذا التخريب أن الجسد بشكله الخارجي، لم يعد يشبه صاحبه.

عندما عاد أوليس إلى إيثاكا، كشفت له أثينا خطتها. فلكي تبقى هوية البطل مجهولة، حتى لدى أقرب أقربائه، كان لابد أن تُطمس. فاضطرت الإلهة إذن إلى تشويهه من رأسه إلى أخمصه، وتحويله إلى شحّاذ عجوز بائس كالأسمال البائسة التي يلبسها. فقال له: «سأجعل هذه البشرة الجميلة التي تغطيّ أعضاءك الحيوية تصاب بالذبل، وسأسقط هذا الشعر الأشقر عن رأسك، وسألبسك الأسمال التي ستنفر منها أعين البشر، وسأفتّق عينيك الجميلتين حتى الآن كي تظهر بشعاً أمام جميع المعجبين بزوجتك، وأيما بشاعة» (الأوذيسة، ن ١٣، ب ٣٩٨ - ٤٠٢ و٤٣٠ - ٤٣٨).

ولكي يدخل أوليس طروادة متنكراً وينجح في مهمة التجسس التي أنيطت به، أجرى على شكله عملية مماثلة. «فضرب نفسه ضربات عنيفة شوّهته، ووضع الأسمال على كتفيه كالعبيد ثم توغّل في المدينة ذات الشوارع العريضة. وأخفى هيئته حتى صار يشبه شخصاً آخر، يشبه متسولاً لايمت بأية صلة إلى ما كان عليه قرب سفن اليونانيين. وضرب هذا المنتحل شخصية المتسول في شوارع مدينة الطرواديين، فانطلت الحيلة عليهم جميعهم» (الأوذيسة، ن ٤، ب ٢٤٤ ـ ٢٥٠). كلهم خُدعوا، ماعدا هيلانة التي روت لاحقاً لتيليماخوس وبإعجاب المأثرة التي صنعها أبوه.

إن تحويل أوليس إلى متسول عجوز وعبد دميم، أصَنعت هذا التحويل أثينا أم البطل نفسه، يحمل معنى يتجاوز التغيير البسيط في شكله الخارجي. فلا يعني إخفاءه في الحقيقة وذلك بإخفائه تحت مظهر خداع كالتنكر والزينة والأقنعة التي كان يكفيه أن تنزع عنه كمثل ما وضعت عليه. كان عليه أن يتقمص مظهراً مختلفاً تماماً عن مظهره وأن يتظاهر من رأسه إلى أخمصه بأنه عبد أو شحاذ مشوهاً صورته الخاصة حتى يختفي التشابه مع الذات التي تدل جميع المشاهدين فوراً ـ وأمامك ومع الخاريس التي تنطلق منها ـ على شخصيتك وعلى قيمتك. وبكل تأكيد لا يزول أوليس في عدم التماثل المؤقت الذي خصته به أثينا أو خصّ به نفسه. ولكن على أوليس، كي يستعيد كامل هويته (التي إن لم تفقد، انخسفت في إشراقه على الأقل) وليعود ذلك الأوليس الإيثاكي الذي بلغ مجده عنان السماء، عليه ـ ما إن يعود إلى منزله ويحتل مكانه ومنزلته بين رعيته وفوق أرضه ـ أن يستعيد شكله بكامل بهائه. وبعبارة أخرى، يجب على أوليس أن يجتاز طريق العودة مرة ثانية وهو الطريق الذي اضطر إلى سلوكه نحو الـ«آئيكيلوس» كي يعود تماثله يصعد بقدر ماهبط؛ فمن مماثلٍ للا شيء تقريباً، ومن شحّاذ وعبد، أي من شخص لايشبه إطلاقاً ذلك الأوليس الذي كان واقفاً مع جنوده قرب سفن اليونانيين، يجب أن يعود ويتماثل «مع نفسه» وأن يشبه الآلهة.

ما دام الظاهر يشكل الطريق الطبيعي المؤدي إلى الوجود الذي هو تجليه المباشر، أي مادام عالم الوجود وعالم المظاهر لا يُعتبران عالمين منفصلين ومتعارضين، لايجد الفرد هوية مستقلة تماماً ومنفصلة عن سُمعتها وعن وضعها الاجتماعي وتقييمها العام، أي منفصلة عن رؤية الآخرين لها.

وفي هذا الصدد تلعب المحاكاة (الميميسيس) دوراً هاماً بين طرفين هما: الذي يُظهر نفسه ويدفع الآخرين إلى رؤيته، والذي يرى ويراقب، أي الممثل الإيمائي من جهة والجمهور الذي يشاهده من جهة ثانية. ومع أفلاطون ظهر طرف ثالث سيلعب دوراً

كبيراً في التفكير بطبيعة الحركات الإيمائية؛ ومن جراء ذلك تغير حقل المحاكاة بكامله. وأصبحت كلمة «ميميسثى» تتعلق بالثنائي: الممثل الإيمائي/ المشاهد أقل من تعلقها برابط الصورة الإشكالي الناجم عن التقليد والنموذج المقلَّد. كيف وفي أي شيء يمكن للصورة أن تكون «مشابهة» للنموذج؟ نظراً لهذا التشابه، إذا حاولت الصورة أن تصبح الشيء الذي تقلّده، كيف يتأتى لها أن تكون شيئاً آخر وليس خدعة كاذبة وُلدت من المكر البحت؟

لقد لاحظ كل من «جوديت دجي لاكومب» و«سانتيان» أن التشابه في قصة باندورا كما في الملحمة القديمة «لايشدد على التبعية الإيمائية للنسخة تجاه الأصل بل على الطريقة التي بها يُظهر المرء نفسه للآخرين»[1]. ويتساءل سانتيان بدوره: أكانت باندورا ـ بإنتمائها إلى حقيقة مصطنعة ـ عذراء مغشوشة أم خدعة أم مُخايلاً، كيف تصبح «بلاستي غيني» (امرأة مبتكرة؟) يجيب قائلاً: «كلاّ قطعياً: ولكي نثبت ذلك من الضروري أن نحلل تحليلاً عميقاً كيف كان الشعراء في العصر الهوميري يتصورون ذلك التجلي بعامة، ويربطونه دائماً بطريقة تصورهم للحياة»[2].

ولكن لنترك باندورا والنصوص الملحمية ولنُعْمم النظر في النصوص الهزيودية، في مثال يُوصف فيه أحد الأعمال الفنية التي صنعها ايفايستوس، لعلنا نجد شبهاً مماثلاً لذاك الذي فرضه ابتكار المخلوقة الأنثوية الأولى. لقد كان «ماكس ترى» أول من لفت الانتباه لعدد كبير لعبارات التشابه الواردة في كتاب «الترس» المنحول لهزيود والذي يصف المشاهد المصورة على ترس هرقل. ورأى فيها السيد «ترى» أول شهادة نصية قد عبرت، وبتأثير الرسم ربما، عن وعي الطابع الوهمي للخيال. إن هذا النص مهم لقراءة تاريخ التشابه والتقليد والصورة. ولكننا لا نستطيع أن نعتبره منعطفاً، لأنه يندرج دون قطيعة فعلية في مسار النصوص الهزيودية التي ذكرناها. وفي هذا الصدد، يورد «تشابهاً» رأينا أنه يمثّل قصة خلق باندورا وقصة صنع تاجها المرصع. ولا بد لنا هنا من إثارة عدد من النقاط:

١) يبدأ الوصف الطويل للمشاهد المختلفة التي صوّرها هيفايستوس على الترس وينتهي بعبارة تعتبر العمل نوعاً من «الثافما» (الشيء الخارق والمذهل) (انظر

١ ـ الأب جوديت دي لاكومب، مداخلة في مؤتمر ليل.

٢ ـ Max Treu: "*Von Homer zurr Lyrik*", Munich, 1955.

الأبيات ١٤٠ و٢٢٤ و٣١٨ و١٦٥)، على غرار باندورا ومنديلها المطرّز وتاجها المرصع (نشأة الآلهة، ب ٥٧٥ و٥٨١ و٥٨٤ و٥٨٨).

٢ ) لا يستعمل المؤلف قطعاً كلمتي «إيذولون» و«إيكون» ولا أية لفظة مشتقة من فعل «ميميسثى» (قلّد).

٣) لا توصف المشاهد كأنها صور يراها القارىء المشاهد بأم عينه. وكل مرة تذكر الترجمة التي قام بها «مازون» عبارة «هنا كان يُرى»، يقول النص اليوناني فقط «هنا كان». وسأقتصر على المشهد الأول المصور الذي يترجمه مازون كما يلي: «في الوسط كان يُرى تنين يصوّر هلعاً يعصى على كل تعبير» (...) بينما النص يقول: «في الوسط كان هلع التنين رهيباً، فقد كان ينظر خلفه بعينين تقدحان باللهب» (ب ١٤٤ ـ ١٤٥). إن مفردات الرؤية لا تتعلق فقط بعيني المُشاهد وإنما أيضاً بعيني الأشخاص الممثلين في الصورة. فهم الذين ينظرون أمامهم أو خلفهم ويراقب بعضهم البعض الآخر، وعيونهم هي التي تقدح باللهب وتنظر بضراوة فتثير الرعب وتقذف ألسنة النيران (ب ١٤٥، ١٦٠، ١٦٩، ١٧٧، ٢٣٦، ٢٦٢).

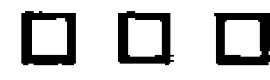
٤) بين الواقع وتأثيره، كما يتوخاه النص أو الصورة، يظهر الفارق ـ إن رُسمت معالمه ـ غامضا كي يظهر «الانبهار» الذي تثيره مهارة الفنان مرتبطاً أيضاً بالطابع الرائع للشيء المتصّور. ففي الأبيات ٢١٦ ـ ٢٣٧ يظهر بيرسيوس المرسوم الذي تطارده الغورغانات؛ فكان يسابق الريح وهو «يُشبه شخصاً يركض ويرتعد من الفزع» (ب ٢٢٨ ـ ٢٢٩)، وكان «يطير كالفكر» (ب ٢٢٢). «وكانت قدماه لا تلامسان الترس دون أن تفارقاه؛ والمعجزة المدهشة للنظر هي أنهما لم تكونا عالقتين بشيء. وهكذا من الذهب صنعه الأعرج العظيم، صنعه بيديه الحاذقتين» (٢١٧ ـ ٢٢٠). والمعجزة التي حققها ايفايستوس بفنه هي أنه رسم على صفحة الترس صورة شخص لا تلامس قدماه هذه الصفحة، فهو بالتالي معلّق في الفضاء دون أن يستند إلى شيء. هذه المعجزة هي تتمة مباشرة لمعجزة بيرسيوس التي حققها بنفسه عندما جاب الأرض محلقاً في الفضاء دون أن يحتاج إلى ملامسة الأرض. وليتماثل برسيوس صاحب الترس مع البطل الأسطوري توجّب عليه مثله أن يكون في حالة التحليق. وإذا وضعنا الحافر على الحافر نرى أن سطح ترس

هيفايستوس كان مصنوعاً من المينا الأبيض والأزرق والعاج والكهيرب والذهب اللامع، مما يتيح التموجات والألعاب الضوئية فوق سطح الترس. وعليه كانت مرسومة أيضاً إثنتا عشرة أفعى مخيفة «وكانت هذه الأفاعي الفنية الخارقة تنفث النيران» (ب ١٦٥). ولكن هذه الأضواء البراقة اتي صنعها ايفايستوس بكل مهارة، بعد ترقيشه باللون الأبيض حراشف هذه الأفاعي، كانت تُرى كأنها بقع بيضاء على أجسام الحيات الحقيقية (ب ١٦٦). ولم يكن الأمر مختلفاً عن الصور الحيوانية التي نقشها على تاج باندورا، فكانت تشبه الحيوانات الحية التي تملأ البحر والبر؛ فالخاريس (السحر) اللامتناهي الذي يشعّ من التاج يتمّم مباشرة الخاريس المنبعث من جسد العذراء باندورا الرائع.

٥) لا يقتصر الـ«إكفراسيس» (الوصف) على وصف ما يُرى في المشاهد المصورة، أي المظهر الخارجي للأشياء المرسومة. عندما يتكلم النص عن الحركات والتنقلات، مثل كرّ المحاربين وفرّهم، والموج المتدفق، والدلافين الوثّابة، والأسماك الهاربة، وبرسيوس الذي يسابق الريح أمام الغورغونات، والعربة التي تنهب الأرض، والخيول الراكضة، فإن النص يضع حركة وحياة في الصور التي يصفها. ولكنه لا يكتفي بإظهار ما يصوره متحركاً، بل يجعل المرء يسمعه كما لو كانت اللوحة جزءاً من الحياة نفسها لا مجرد لوحة مشهد ما. فنسمع صرير الأسنان واصطكاك أفكاك الغورغونات والأفاعي (ب ١٦٠، ١٦٤، ١٣٥)، كما نسمع صرخات النساء الحادة المنعكسة على الجدران (ب ٢٤٣) وأغاني الأعراس الصادحة (ب ٢٧٤)، وتحت أقدام الغورغانات الظاهرات في الصورة، يطن الترس محدثاً «قعقعة هائلة ثاقبة عالية» (ب ٢٣٢ - ٢٣٣)، كما لو كانت تدوسه الأقدام.

٦) وبفضل ذكر الحركات والأصوات والغمغمات توصف المشاهد لا كصور ميتة ملصقة على سطح، وإنما على طريقة اللوحات الحية. وبسبب الهلع الإعجابي الذي تثيره صور الترس، وبفضل جماله وبهائه وبريقه، فإن هذه الصور تؤثر فينا على غرار مشهد الحياة. وبالطبع فإن التقنية (الصناعة) ليست الطبيعية، ولكنها عندما تكمّلها وتحلّ محلها فإنها «تجعلها طبيعية». الصورة شيء والواقع شيء آخر، بيد أن الصورة ليست تقليداً مصطنعاً

وخدعة. فإذا كانت مايجب أن تكون، أي «ثافما ايذيستى»، تدب فيها الحياة وتنتعش، فنراها تتحرك ونسمعها تغني بأعلى صوتها، كما يفعل الإنسان الحي (ب ٢٠٦)، ولنذّكر بعبارات التماثل الأكثر وقعاً: تتقدم جماعة القنطوروس[1]. فاتحة أذرعتها، كما لو كانت كائنات حية (ب ١٩٤)، والنساء اللواتي يمزّقن خدودهنّ ويصرخن صرخات حادّة يشبهن النساء اللواتي يتمتعن بالحياة، وذلك بفضل فن هيفايستوس (ب ٢٤٤). وكي يمثّل الفنُ الحياةَ عليه إلى حدّ ما أن يبعث الحياة في المادة الموات ويجعل منها رائعة جديرة بالنظر.



١ - هي كائنات رأسها بشري وجسمها شبيه بجسم الحصان، تعيش في الجبال وتتغذى باللحم النيء. وتذكر الأساطير اعتداءها على النساء واغتصابهن، ومقاومتها لهرقل الذي دحرها. (المترجم).

## المواجهة في الرؤية

انطلاقاً من كلمة «بروسوبون» التي تعني الوجه والقناع معاً، تتساءل «فرانسواز فرونتيزي»[1] عن هذين المفهومين وعلاقتهما باللغة والنصوص وعدم التمييز نسبياً بينهما، لذا فإنها لم تشكك ـ بصورة مقنعة ـ بالمقولة الكلاسيكية التي جعلت من البرسوبون (بمعنى القناع المسرحي) نقطة انطلاق تطورت بعدها مقولة الشخص في الغرب، بل اكتشفت أيضاً الحقل الذي يظهر فيه الإنسان اليوناني في نظر ذاته وفي نظر الآخرين، مادام البروسوبون يحيلنا إلى مانكشفه للنظر أكثر مما يحيلنا إلى ما يغطي الوجه ويستره. ففي حضارة مواجهة تتصف بتبادل الرؤية والكائن المشاهد (كالحضارة اليونانية)، هناك اندماج كامل بين الأشعة التي ترشقها الشمس والأشعة البصرية التي تنبعث من العين، وعندما تُرسَل هذه الأشعة إلى سطوح عاكسة فإنها تمكّن من رؤية الشيء الذي يستهدفه النظر، فإن الوجه/ القناع والعين/ المرآة تشكلان في تلاحمهما الدقيق الأجزاء الثلاثة لكل واحد وتهيمنان على كامل الإشكالية اليونانية المتعلقة بالمرئي واللامرئي، وبالموت والحياة، وبالواقع والصورة. وفي المحصلة نكاد نقول إن معرفة الذات والآخر في هذا السياق الثقافي تتحرك تبع علاقة مزدوجة؛ علاقة التبادل أولاً: أي أنني أرى بنفسي في عيني الآخر الذي هو مقابلي، كما أنه يرى نفسه في مرآة عينيّ؛ أما العلاقة الثانية فهي اتجاه عاكس، ففي المرآة التي انظر فيها إلى نفسي أرى أنني وجه وعين ينظران إلى نفسي.

ولكي تقوم فرانسواز فرونتيزي بتحقيقها، فلقد جمعت القراءة المتمحّصة للنصوص إلى تشكيل مجموعة متّسقة من الصور وإلى تفسيرها. ولكنها لم تكتفِ بالربط بين النصوص والصور؛ إذ أرادت توضيح هذه العلاقة مستخلصة من الرسالة النصية والرسالة الإيقونية إجراءات ترميزية عامة جداً، ووجدت أن الموازاة بينها ذات دلالة كبيرة وتتعلق مباشرة بمشكلتها. وعلى مساحة الصورة التي يشكل التصوير الجانبي

1 ـ انظر الكتابين اللذين ألفتهما وهما: «الله المقنّع»، باريس، 1991؛ ومن القناع إلى الوجه»، باريس، 1995.

قاعدتها، يتم التعبير عن العلاقات القائمة بين الأشخاص المصوَّرين وتتم قراءتهم من تبادل النظرات والإشارات بينهم. وتترجم المواجهة بين شخصين من خلال المواجهة بين صورتيهما الجانبيتين. إن الناظر إلى الإناء هو خارج المشهد المصوّر وغريب عنه، ويرى الممثلين من خلال مايسميه الألسينون ضمير الجمع «هم». وهذه الأمور متشابهة في النص الملحمي، لأن الأشخاص يتحاورون في مابينهم داخل مدوّنة سردية، ويبقى الشاعر والمستمعون خارجها. ولكن الصورة البلاغية التي يسميها اليونانيون «المنادى» - أي عندما يوجه الشاعر الكلام، أثناء تغنيه بشعره، لشخص من شخوص قصته ويناديه كأنه موجود أمامه مستعملاً معه صيغة كاف المخاطب «أنت» - تبرز في النص فجأة «أنا» الشاعر و«نحن» الجمهور، بصورة غير مباشرة. ويحصل أن تخالَف القاعدة الفنية، عندما يخرج الممثل وجهه خارج حيّز الصورة، أثناء تمثيله المباشر أمام الجمهور. ويُخرج هذا الانزياح (أو تحول الـ٩٠ درجة) صورة الارتجال هذه من القصة المصوّرة ويقيم علاقة جديدة بين المشاهِد والإناء. فعندما يتصدّى المُشاهِد مباشرة للوجه المحملق فيه، يتورّط نوعاً ما في المشهد المقدّم أمامه. والحال أنّ تحوّل الوجه ٩٠ درجة يجعله يسلط نظره باتجاه المُشاهِد، ويسمى أيضاً بالمنادى «أبوستروفي».

لقد اختارت فرانسواز فرونتيزي أن تركز تحليلها على ثلاثة مواضيع تشكل نقاطاً استراتيجية في العلاقات القائمة بين المرئي واللامرئي.

**الموضوع الأول:** باستنادها أولاً إلى الروايات المختلفة لأسطورة بيرسيوس، انطلاقاً من نص هزيود ووصولاً إلى نص يوحنّا الأنطاكي، وثانياً إلى التصاوير الكثيرة المتعلقة بهذه الأسطورة أو تلك التي تصور رأس الميدوزا، فإنها تعالج مشكله الغورغون من منظور قشيب ثرّ. ذلك أن لوجه غورغو قيمة مثالية كصورة يُمنع النظر إليها، كصورة تستحيل مشاهدتها، إلا عن طريق المرآة، التي هي كناية عن بديل تخيّلي.

**الموضوع الثاني:** ويتعلّق بالمرآة وأفضالها المتعددة، برغم أن هذه الفضائل أنثوية جوهرياً وأن التباساتها تنطلق من الخدعة التوهمية التي تنعكس منها لتؤدي إلى تصوّر الآخرة المخيف أو الجذاب الذي تقدمه لنا المرآة. إن قصة نارسيس التي ظهرت في العصر الهلنستي تبرز القيم التي يحتلها الفن الذي يستطيع إلغاء تحقيق الطبيعة، كما توضح أن الصورة هي أكثر صحة من الواقع الذي تنقله، كذلك تكشف مخاطر المخايل الذي يلتقي فيه الموت والجمال أحياناً.

**الموضوع الثالث:** ويتعلق بالإله/ القناع، أي بذيونيسوس. لقد درست السيدة

فرونتيزي بشكل معمّق ومبتكر مجموعة من الآنية المسمّاة «باللينية». واستطاعت الإحاطة بمجمل الوثائق المتعلقة بالقناع الشعائري للإله فوق عمود قناعي يقابل العمود الهرمسي؛ ونستطيع الافتراض أنه وُجد في أثينا إبّان القرن السادس، ليعبّر عن بعض النقاط الخاصة بذيونيسوس.

وهناك توسّعان لاستكمال التحقيق. لقد استعرضت السيدة فرونتيزي أولاً، وبشكل مفيد ومعبّر، جميع الحالات التي ظهرت فيها صور الساتيرات والقنطورات والبشر على أطراف الآنية، ولم تكن مرسومة بوضعية مواربة كما هي القاعدة، بل كانت تقابل المشاهدين وتحدّق في عيونهم. ورُسمت هذه الصور على طريقة الرأس الغورغوني والقناع الذيونيسي.

ومن ثم قدمت الباحثة جردةً متبحرة وذكية عما يمكن معرفته وتخمينه من المساخر الشعائرية التي كانت تحيط بعبادة ذيونيسوس وأرتميس بخاصة.

إلى جانب هذه المعلومات الدقيقة والمتعمقة والذكية بترتيبها، ما الجديد الذي يقدمه لنا هذا البحث المتعلق بالـ«بروسوبون» مقارنة بالتحليلات التي قمت بها حول أقنعة غورغو وذيونيسوس وأرتميس التي توجد خلاصتها في مقالتي «صور الأقنعة في اليونان القديمة»[1] التي حررتها مع السيدة فرونتيزي؟ ولقد أكدنا فيها على ثلاث نقاط هي: تعتيم الجسم لصالح الرأس، المواجهة والتبادل: أن ترى وتُرى، العلاقة بالآخر، وهي علاقة كبرى في حالة غورغو التي تعبّر وحشيتها عن اللامعقول واللا موصوف والفوضى؛ وعلاقة غيرية جزئية في حالتي أرتميس وذيونيسوس. إذا صورت بعض الآلهة عن طريق الأقنعة، فلأننا لا نستطيع الاقتراب منها إلا مواجهة، ولأننا إذ تلتقي نظراتنا بنظراتها تقع تحت تأثير سحرها؛ ذلك أنها تلقي بك خارج نفسك وتستحوذ عليك. إذا رأينا أنفسنا في عيني غورغو سقطنا معها في عالم «الليل»؛ وإذا نظر إليك ذيونيسوس فهذا يعني أن الحد بين الإله وتلميذه قد امّحى، وأن هناك خلطاً في الرعدة بين الإنسان المتعبد للإله ذيونيسوس وبين الإله المعبود.

وتعود السيدة فرونتيزي إلى المسألة لتقول إن خاصيّة القناع هي في الحقيقة خاصية

١ - الأسطورة والمأساة، الجزء الثاني، باريس، ١٩٨٦، وهي مقالة أدرجتها في كتاب اشتركت في تأليفه مع بيير فيدال ناكيه بعنوان: «اليونان القديمة»، باريس، ١٩٩٢، ويحمل الجزء الثالث العنوان الفرعي التالي «شعائر الارتقاء والتجاوزات» ص ٢٩٧ - ٣١٥.

الوجه. وهكذا يكون البحث قد انزاح وتوسّع. فلم يعد يركّز على تصوير بعض الآلهة، وإنما على علاقة البروسوبون بعامة وماتحدده ـ في الحضارة اليونانية القديمة والكلاسيكية ـ الرؤية والمرئي والنظر والعين من جهة، والهوية الفردية و الذاتية من جهة أخرى، وهي تلك السمة المميّزة لفرديته التي تدفع الناس إلى إظهار وجوههم لتُرى..

وهنا تنهال علينا مجموعة من الأسئلة، وسأكتفي بأهمها:

١) تؤكد السيدة فرونتيزي على التعارض بين البروسوبون اليونانية ومفهومنا المعاصر عن القناع. ذلك أن البروسوبون يتيح النظر ويُظهر، بينما القناع يغطي ويخفي. ولكن هل هذا التعارض هو بمثل هذه البساطة، وهل له قيمة مطلقة؟ إذا توصلت كلمة «البروسوبون» في وقت متأخر إلى أن تنفصل تماماً عن كلمة «بروسوبون» لتؤكد على الفرق بين القناع (في المسرح) والوجه، ألا يعود السبب إلى نشوء توتر في معنيَي كلمة بروسوبون واستعمالاتها المختلفة؟ قد يُخفي البروسوبون وقد يخدع، لأنه واجهة كاذبة كواجهة الطغيان الجميلة للنظر والبشعة في الداخل والمرهقة للتحمل. أصابت السيدة فرنتيزي عندما ذكرت أن البروسوبون، إذا استطاع الإخفاء، فبشكل ثانوي وكإضافة إلى دوره الأساسي في التجلية. بيد أن التعارض بين القناع والبروسوبون لايعبّر تماماً عن التباين بين الإخفاء والتجلية. فلا تشكل هاتان المفردتان اختيارات حصرية، أي أننا عندما نختار واحدة نهمل الأخرى، وإنما تشكل أقطاباً تظهر مترابطة ـ بالرغم من تباينها ـ وتحتوي على توازنات مختلفة. ففي حضارة قائمة على المواجهة، يفرض البرسوبون (الوجه) نفسه كعلامة حقيقية تميّز الفرد. ولكن عندما تجلّى التعارض بين الظاهر والواقع، وعندما تطور الوعي بوجود حياة داخلية لدى الأفراد، كان على البروسوبون (الوجه) أن يمثل دور المزيّن والمقنّع، في إطار وظيفة التجلية الت يضطلع بها. ولكي ينقلب المنظور تماماً ويصبح الوجه فكرة بحد ذاتها ـ أي كقناع بدل أن يظهر القناع كوجه آخر ـ يجب أن يكف الفرد عن الخوف من مواجهة الآخر، وأن يبحث عن نفسه في سر الوعي الفردي.

٢) في تاريخ الفرد، لم يلعب البروسوبون، على أنه قناع مسرحي، الدور المركزي الذي لعبه في أغلب الأحيان. ولكنّ تحليلات السيدة فرونتيزي المتعلقة بثنائية البروسوبون (كمنظور ثابت وجامد للممثلين المسرحيين)

والبروسوبون «المسرحي» الذي يتغيّر حسب ظروف الشخوص وانفعالاتهم (إن تعلّقت بالشخصية أو بالدور المسرحي)، تُظهر أن النوع المسرحي قد أثر في تطوير مقولة الشخص.

٣) في دراسة السيدة فرونتيزي وفي الحقل الثقافي الذي تسبره، لماذا تحتل المرآة دوراً استراتيجياً؟ لأن هناك علاقة دائرية ومشهدية بين أن نرى وأن نُرى، بين العين والشيء الذي تراه. ولكن أليس من الضروري أن نضيف ونقول: في المفاهيم اليونانية الشائعة والنخبوية والمتعلقة بالشعاع البصري مادياً ونفسياً (ويعتبره بطليموس كأنه امتداد مادي للنفس)، لا تكمن الصعوبة في أن نفهم كيف نرى، مما يقتضي منّا أن نتساءل عن فيزيائية الضوء، وعن العين كوسيلة بصرية تنتج الصورة الشبكية، وعن الدافع النفسي لدى الرائي؟ إن الرؤية سهلة المنال؛ ولكن المشكلة الوحيدة هي وجود الأوهام البصرية والأخطاء والأشياء التي نراها ولا وجود لها في الواقع أو تلك التي نراها في غير مكانها[1].

٤) إن الفارق الذي نضعه بين القناع والوجه غير موجود في كلمة «بروسوبون». وتظهر هنا إشكالية مختلفة تركز على شتى الطرق التي يقبل فيها الوجه أن يُرى أو أن يَرفض ذلك. وفي هذا المجال يكون التعارض، في التصورات الشكلية، بين الوجه وجانبه، ذا دلالة كبرى. وبشكل ما، تتجلى المواجهة عن طريق مايمكن تسميته بـ«مفعول القناع»، عندما تُعتبر انحرافاً عن الصراط. ألا يترتب علينا أن نمعن في التقصي؟ تعني المجابهة بين البشر (وهذا مانسميه في اللغة الفنية بمواجهة جانبية بين وجهين) الصلة والتواصل ومعرفة الذات والآخر. وتقوم العلاقة بين الأفراد انطلاقاً من تلاقي النظرات. ولكن هذا التناوب بين أن نَرى وبين أن نُرى لايكون جميلاً إلا عند البشر. ذلك أن العين البشرية لا تستطيع أن تحملق لا في وجه الآلهة لأن لمعانه الزائد يُعميها، ولا في وجه الموت لأنه مظلم حالك. وأمام هذه القوى، يتوقف كل من النظر والعين والرؤية عن العمل على طريقة التناوب أو الانعكاس، بل ـ وخلافاً لذلك ـ نرى كلاً منها يثير الانقلاع عن الذات

١ ـ في هذا الصدد، اعتبر مقالة جيرار سيمون «(خلف المرآة» الواردة في كتاب «زمن التفكير» الجزء ٢، ١٩٨١، ص ٢٩٨ ـ ٣٣١) جوهرية.

وعن النور وعن الحياة ويميل نحو الغيرية الكاملة أو الجزئية. عندئذ يكف البروسوبون عن التعبير عن تبادل النظرات، بل يعبّر عن الانبهار بمواجهة الآخر، ويكفّ أيضاً عن التحكم بالتواصل المتزن، لا بل يستنفد أو ينبذ. كيف يستطيع تحليل البروسوبون ألا يأخذ بعين الاعتبار هذا البُعد الغيري؟ لقد وجدته السيدة فرونتيزي عندما قرأت تلك المواجهة عند المدنفين والسكارى وفي عدد من الحالات القصوى؛ ذلك أن الجبهة في الوجه البشري تستطيع أن تعبّر فنياً عن قطيعة العلاقة الاجتماعية وعن الهروب نحو مكان آخر. على غرار وجه غورغو أو ذيونيسوس، يلعب الوجه البشري دور القناع عندما يقابَل مواجهة فيبدو أنه يحمل غيرية عازلة تنفصل عن الجماعة البشرية بشكل دائم تقريباً ـ حسبما تقول السيدة فرونتيزي ـ إذ يوضع فوق المجموعة البشرية وخارجها، وذلك عندما يكون الشخص المنظور إليه رمزاً لهذه المجموعة بكاملها.

□ □ □

## تحت أنظار الآخر

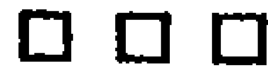
إن حجم المدن اليونانية صغير لأنها تشكل مجتمعات متقابلة. جميع الناس يعرفون بعضهم بعضاً مبدئياً ويتخاطبون. كان سقراط يذهب إلى الساحة العامة (الاغورا) ليتناقش مع الناس حول الفضائل والشجاعة والورع والعدل والخير. ويعيش الناس تحت أنظار الآخرين، وهم موجودون تبعاً لما يراه الآخرون منهم ومايقولونه عنهم وعن المعزّة التي يكنونها لهم. إن شخصية الرجل وقيمته وهويته تقتضي أن يعترف بها مجموع أترابه. وإن طُرد من مدينته وفُصل منها وتعرّض لعار النفي، لفقد كل شيء، وما عاد يعيش كما كان.

والسبب هو أن اليونانيين لم يميزوا، كما نفعل نحن، ما نحن عليه وما يخصنا، كياننا الحميمي وانتماءاتنا. ماهو خارج عني يمكن أن يخصّني، ولكن لا يمكن أن يكون أنا، بالنسبة للإنسان اليوناني، الأمر معكوس، فلا ينفصل الفرد عمّا حقق وأنجز وعما ترك من أعمال ونجاحات وعن أولاده وأقاربه وأصدقائه. ويكون المرء في ماصنعه وفي مايوثقه بالآخرين. وتستطيع الكلمة الواحدة أن تعني الخطأ الشخصي في التقدير، والخطأ الأخلاقي المرتكب في الذات، والفشل، والخيبة التي يتعرض لها من الخارج.

أيجب أن نقارن هذا بما نلاحظه اليوم من إرادة للنجاح ملحاحة، وبحث عن الشهرة التي تجعلك - بواسطة وسائل الإعلام - تحت أنظار الجمهور؟. قد يكون العكس بالأحرى صحيحاً. لا نعيش في مجتمع يقابلنا، بل في مجتمع استعراض. ما نقدمه للرؤية، في الصحف وعلى شاشات التلفزيون، ليس ذاتنا كما نعرفها في سر وجداننا الشخصي، بل صورة مصطنعة نعمل لها إخراجاً سينمائياً حسب الحاجات الراهنة، أو خدعة تشبه الاعلانات الدعائية. إن هذه الصورة زائلة تحديداً، ولا تنجح موضتها إلا لتترك المجال لموضة ستحل قريباً محلها لتلبي حاجات التغيير والتجديد التي يظهرها المشاهدون. أما النجاح الذي ينشده اليوناني فمختلف، وله بُعد بطولي لأنه تحقيق لمأثرة تؤمّن لصاحبها «المجد الذي لايفنى». في حياة بشرية

يفنى فيها كل شيء ويكون مؤقتاً، هناك شيء واحد عند اليونانيين لايخضع للفساد؛ وليس هو النفس التي في داخلنا وليس الجسد الموعود بالقيامة، وإنما المجد الذي يجعل من اسمك ومن مآثرك خيراً عاماً لجميع الأجيال القادمة. وهنا يكمن الخلود، أي في ذاكرة البشر.

تتعارض ثقافة العار والمجد مع ثقافة الخطأ والواجب، هذا ما أبرزه الباحث الانكليزي المختص بالهيلينية «دودز» بتوضيحه مدى هذه المعارضات. عندما يرتكب اليوناني خطأً ما، ليس لديه الانطباع بأنه اقترف خطيئة قد تكون كمرض داخلي، بل يشعر بأنه غير جدير بما كان ينتظره هو والآخرون من نفسه وبأنه فقد احترامه واعتباره. أما عندما يتصرف بشكل جيد، فلا يفعل ذلك تطبيقاً لواجب مفروض عليه أو قاعدة يترتّب عليه اتباعها لأن الله قد سنّها أو لأنها أمر مطلق صدر عن عقل كوني، بل لأنه ينساق إلى إغراء قيم جمالية وأخلاقية في آن، أي قيم الجمال والخير. فليست الأخلاق خضوعاً لشيء الزامي، وإنما هي اتفاق حميمي بين الفرد ونظام العالم وجماله.



# في المأساة

# مسرح المدينة

حوار مع السيدة ميشيل راؤول دافيس والسيد برنار سوبل.

**سؤال: اليوم، ومن وجهة نظرك، وبمعزل عن الرضى الذي قد يشعر به المختصّ، هل يكون تقديم مسرحية يونانية في إحدى الضواحي العمّالية عملاً ذا معنى؟**

جواب: لن أعمل ما أعمل لو لم أعتقد أن اليونانيين، في شتى الأشكال التي عبّروا بها عن أنفسهم، يمثلون ـ لنا في الغرب خاصة ـ شيئاً حياً لا بل مثالياً في كثير من جوانبه، بشرط أن نتجشم عناء معرفة ما قالوا وما قدّموا، مع أنني أظن أن نقل ذلك إلى عالم مختلف وإلى بشر مختلفين جداً هو ممكن.

**سؤال: في هذه الفترة نسمع كثيراً عن العودة إلى الفلاسفة الذين سبقوا سقراط، كما نسمع بأن كثيرين يرددون اسم هايديغر.**

جواب: ليس عندي أي نوع من التعاطف لا مع هايديغر ولا مع الفلسفة الألمانية والرؤية التي تقدمها عن العالم اليوناني.، ولكنني لا أجد قطيعة جذرية بين الفلاسفة الذين سبقوا سقراط وبين سقراط والذين تلوه.

كذلك لا أؤمن البتة بالمعارضة التي أقامها نيتشه بين أبولون وذيونيسوس، إذ أرى فيها اختلاقاً وبناء لا يعتمد على أساس. إنها تنقل فقط عدداً من المشاكل وتعبّر عن أفق روحي وديني عاشه نيتشه وعاشه عصره. كذلك أرى أن الصورة التي كوّناها عن الذيونيسية هي وليدة التاريخ الحديث للأديان، وبدأت مع نيتشه و«رودى»[1]. وجميعنا من أحفاد رودى ونيتشه. ولكنني أظن أنهما أخطأا. ليست الذيونيسية البتة عنصراً كان في الأصل غريباً عن اليونان، وأتى في فترة ما من الخارج ليعدّل في لعبة النظام. تنتمي الذيونيسية إلى اليونان مهما توغّلنا في التاريخ.

يجب أن نتفق حول ماهية التفكير العقلاني في اليونان، كما أُطلق عليه. هناك مشكلة تاريخية في تفسير النصوص. إن الفكر العقلاني اليوناني مختلف عن فكرنا.

---

١ ـ ايروين رودى: بسيشه، الترجمة الفرنسية. باريس، ١٩٢٨.

ولا تمثّل الذيونيسية إطلاقاً عنصراً خارجياً مهمّشاً في الحضارة اليونانية. بالعكس هي عنصر أساسي ولكنها داخل المنظومة أخذت توجهاً مختلفاً. أعتقد أنه لا توجد حضارة متماسكة تماسكاً كاملاً ولها منطق ذو بُعد واحد. صحيح أن الذيونيسية تتناقض مع بعض الأشياء، ولكن هذا التناقض يشكل جزءاً من المنظومة. إن الراقصات الاغريقيات[1] لا يمثلن خروجاً على النظام أو ظاهرة مستنكرة، بل عنصراً أساسياً في التصور الكلاسيكي للمرأة. ولا يمكن أن يُفهم الرجل دون هذا الخط المجانب الذي يأخذ منحى آخر.

**سؤال: ما رأيك في المعارضة في مسرحية «كاهنات باخوس»[2] بين «بينثيوس» وذيونيسوس؟ فمن جهة نرى عقلانية ضيقة ومحدودة، ومن جهة أخرى الفوضى والظلمة.**

جواب: بنثيوس هو شاب مثل ذيونيسوس. وعندما يحلّ شعره ويلبس ثوبه، يشبه ذيونيسوس شبهاً كبيراً. ولولا وجود الأقنعة التي تميّزهما، لما فرّق المُشاهد بينهما. كان بينثيوس لايخلع قناعه وكان ظاهر الرجولة عندما كان ملكاً وذكراً ويونانياً. أما ذيونيسوس فكان يضع القناع المبتسم، ولهذا القناع معنى. فالأقنعة المأساوية لاتبتسم. ويقول النص مراراً إن ذيونيسوس يضع قناعاً مبتسماً[3].

## التجريب المسرحي:

**سؤال: مارأيك في التجريب المسرحي المأساوي؟**

جواب: هناك نوعان من الأقنعة، قناع المسرح، ووظيفته واضحة جداً وهي الافصاح عن هوية الشخصية المسرحية دون أي التباس، ويرتبط بما سمّاه الإغريق «سمة الشخصية»، ولا يمتّ بصلة إلى التعقيد النفسي. ويثير هذا القناع في ذهن المشاهد نمطاً من الشخصيات التي يعرفها الجميع كأغاممنون وأوديب إلخ.. وكذلك الأمر بالنسبة للحبكة. لقد لجأت المسرحية التراجيدية إلى قصص وشخصيات يعرفها

---

١ ـ هن نساء تابعات لذيونيسوس، كن يمثلن عري الطبيعة وعربدتها. وحين يستحوذ عليهن ذيونيسوس في أعياده بخاصة، كانت تأخذهن الحال فيرقصن بشكل جنوني ماجن. (المترجم).

٢ ـ مسرحية لأوريبيذيس (المترجم).

٣ ـ هو ثيبي الأصل ومن سلالة قدموس وله علاقة قربى مع ذيونيسوس. وبعد اجتياحه آسيا عاد إلى مدينته ليعاقب النساء اللواتي لُكْنَ سمعة أمه، فهربن إلى الجبال، وكنّ يؤدين الرقصات المنحلّة هناك. فتعقبهن برسيوس ليشاهد مجونهن فقبضن عليه وقطعنه إرباً إرباً (المترجم).

الجميع، ونظّمتها لتمثّل على الخشبة بحيث تكون تجريباً حقيقياً أو بالأحرى تظاهراً كما في الفيزياء أو الكيمياء. ويطلق على هذه التجربة المراوغة اسم «ميميسيس» (محاكاة). والهدف منها هو أن تُظهر كيف كان ضرورياً أو محتملاً جداً أن يحدث لهذا الشخص أو لهذا الفرد المحدَّد اجتماعياً كالبطل والملك إلخ.. أن يحدث له ماحدث. وهذا ما يشرحه أرسطو، إذ يرى أن كتابة المسرحية التراجيدية تقوم على رسم وترتيب المَشاهد والحوارات بحيث يدرك كل شخص في النهاية بأن القصص الخرافية التي كانت تُحكى له في طفولته (كقصة السيكلوب أو أوديب...) تعبّر عن نوع من التماسك الداخلي في مصير الإنسان، وأن القدر لا يمكن أن يتحقّق بشكل آخر. ويجب إشعار المشاهد بالهلع الذي سينجم عن الكارثة الوشيكة وبالشفقة على ما حدث دون أن يعتور سمةَ الشخصية المسرحية أيةُ دناءة أو ابتذال أو اشمئزاز. فلو كان البطل المسرحي حقيراً لزال التأثير المسرحي. فيرتكب عندئذ أخطاء ليست أخلاقية بل هفوات تُعرب عن أن الإنسان معرّض طيلة حياته لمواقف وقوى لا يسيطر عليها وأنه معرض حتماً للخطأ، ويخطىء بالضرورة. عندئذ يظهر ترابط منطقي في تسلسل الأحداث. فبدل أن يخرج المشاهد من العرض محطماً ومدمَّراً، يخرج منه متشجّعاً، وهذه هي الكاثارسيس[1]. وفجأة ماكان عبثياً وضوضائياً ومثيراً للحنق، يصبح واضحاً ومفهوماً بفعل الإبدال والتعبير الجمالي. وهكذا يصبح الجميل طريقاً يفضي إلى فهم حقيقة الإنسان، أي فهم ماهو نفيس فيها ومضحك وضعيف وقوي. والقناع ضروري ليحدّد مباشرة من يعتلي خشبة المسرح (الملك والملكة والشاب والشيخ...).

### القناع المبتسم لذيونيسوس:

ممّا يمكن أن نعرفه عن القرن الخامس، لم يكن أي من هذه الأقنعة مبتسماً. والقناع الوحيد المبتسم قليلاً ليس القناع المسرحي وإنما القناع الشعائري. وعندنا صور عنه موجودة فوق الآنية. إنه قناع خشبي مربوط بوتد وقربه ثوب فارغ. ونراه مواجهة، خلافاً لقواعد التصوير اليوناني الذي يصوّر جميع الأشخاص بشكل موارب. ذلك أن تصوير الناس مواربة كان يعني عند الإغريق وصفاً لمشهد موضوعي. وعندما تصوّر بعض الشخصيات مواجهة، كما هو الحال في الغورغون والساتيرات وذيونيسوس، هذا يعني أنها ليست مجرّد صورة. فالمصوَّر ينظر وينادي شخصياً الشخص الذي

١ ـ هي التطهير من الأهواء والتسامي والتصعيد، كما شرحها أرسطو (المترجم).

يتأمله. لا يستطيع المرء أن يرى صورته دون أن يقع في نظر الشخص المرسوم في الصورة. إنها مواجهة.

وهذا ما حصل في مسرحية «كاهنات باخوس». يظهر ذيونيسوس أولاً على الـ«ثيولوجيون» أي القسم العلوي من المشهد، يظهر كذيونيسوس. ثم يظهر مرة ثانية في المشهد مع الشخصيات الرئيسية التي تنظر إليه كأنه غريب آت من ليديا. ولكنه يضع القناع الآنف الذكر نفسه. فهو إذن في نظر المشاهد، ذيونيسوس نفسه. وهذا ما يخلق لعبة مستمرة بين ذيونيسوس المعبود وذيونيسوس الشخصية المسرحية. وبسبب هذه الازدواجية يختلف دور ذيونيسوس في مسرحية «كاهنات باخوس» اختلافاً جذرياً عن الأدوار التي يلعبها باقي الآلهة في المسرحيات المأساوية.

**سؤال: هل يتدخل الآلهة باسمائهم الخاصة بينما يمثّل ذيونيسوس دوراً مسرحياً؟**

جواب: إن مسرحية «كاهنات باخوس» هي بكاملها تجلّ لهذا الإله. ماهو موضع نقاش ليس فعلاً مصير «بينثيوس» لأنه لايحتل المركز. فما نراه هنا هو حقيقة الإله ونراها أكثر بكثير من القدر البشري. والقناع هو قناع الغريب الآتي من ليديا وهو قناع الإله معاً؛ إنه قناع مسرحي ولكنه يذكّر بقناع ذيونيسوس العبادي ويختلف بالتالي عن باقي الأقنعة. ولعبة الأقنعة هذه تشكك في هوية الشخصية المسرحية. ولكن آراء المختصين في الحضارة الهلينية متضاربة. فبعضهم يظن أن الغريب الليدي ليس ذيونيسوس. أظن أنه الاثنان معاً وأن مسرحية «كاهنات باخوس» لا تشكك فقط في الوسائل التي تلجأ إليها المسرحية للتدليل على الشخصيات وإنما أيضاً للتدليل على أحداث الحبكة. وكما أن الإله في عدد من المسرحيات الأخرى يبشّر مسبقاً بما سيحدث، نجد أن عمل الإله هنا مضاعف. وإذا وجدنا أن ذيونيسوس موجود أيضاً في المسرح من خلال تمثاله وكاهنه، وأن العمل المسرحي كله وُضع تحت رعاية ذيونيوس الدينية، نرى أن مسرحية «كاهنات باخوس» هي في الوقت نفسه مسرحية من مسرحيات أورييبذيس وأنها تعرض على الخشبة حقيقة ذيونيسوس، بكل التباساتها وتناقضاتها وأسرارها. وأضيف أن الوسيلة الوحيدة التي قدّمها أورييبذيس ليفهم شخصية ذيونيسوس هي إخضاعه لنوع من الانتقال التجريبي من خلال اللعبة المسرحية التي تتيح فهم المصير البشري. يستطيع باقي الالهة أن يتصرفوا تصرفاً حسناً أو مشيناً، ولا يشكل الأمر مشكلة في الفكر المسرحي. أما ذيونيسوس فيحتل مركز مسرحية «كاهنات باخوس». إن المسرحية بكاملها هي تجلٍّ لذيونيسوس.

## إله المواجهة:

### سؤال: أهذا يعني أن هناك تجلياً للمسرح؟

جواب: لا. إن تجلي ديونيسوس هو تجلٍّ إشكالي. قد يكون ديونيسوس أيضاً احد الثيران أو الغيلان، وقد يكون ناراً أو صاعقة. ولكنه موجود على الأرض، ويترك الفرصة لمن يعرفون كيف يشاهدونه أن يشاهدوه، لأنه إله مقنّع. ولكنه بخاصة إله مواجهة، خلافاً لباقي الالهة الإغريقيين. ويهدف القناع الشعائري إلى إفهام الناس بأنهم يتعاملون مع قوّة لا يمكن التعامل معها إلا مواجهة. لا يستطيع المرء أن يتواصل مع ديونيسوس قبل أن يكون الإله قد رآه. وما الاتصال به من خلال نظره الساحر وعين الغورغون التي هي عينه، إلا الوقوع تحت تأثير سحره، والشعور بالمسّ. إنه إله يستحوذ عليك، ولا تستطيع مخاطبته دون أن تكون قد تحوّلت. إن الاتصال بذيونيسوس هو أن تكتشف أن في الكون بعداً هو بعد الغيرية. إن ذيونيسوس هو الكائن الآخر، وفي جميع المجالات. إن نظر ذيونيوس الذي يتسبب، عندما ندخل فيه، بأن يفقد كل شيء توازنه، يعبّر عن حضور إله. ولكن هذا الإله ليس كباقي الآلهة؛ فهو ليس في السماء، ولا يراه الإنسان داخل الهْياكل التي تحمل اسمه حيث تقام الشعائر وترتّب المؤسساتُ الاجتماعية الوساطة بين الفرد والآلهة. ولكنه ليس بعيداً. وحضوره استحواذي وهوسي وتسلطي. وبقدر ماهو تسلطي بقدر ما يكون وضعه غامضاً. ليس إلهاً حقيقياً، إنه ابن «سيميلي»، وهي بشرية[1]. ولكنه يصرّ على أن يُعتبر كإله كامل. إنه يأخذك بنظره، ومع ذلك لا تستطيع أن تعرف أين هو. هذا هو القناع: إنه شكل أجوف وفارغ وفيه عينان تحملقان فيك. إنه معطف، ولكنه فارغ. هذا هو الحضور الاستحواذي الأقصى، ولكن هذا الحضور هو دائماً وفي نفس الوقت في مكان آخر، أو غير موجود في مكان، أو أنه حضور بذاته. في هذه الحضارة اليونانية التي دُرست بشكل جيد في كثير من جوانبها، يشوّش ذيونيسوس الحدود. ولا يوجد في هذا أي تناقض، بل تكامل. فبقدر ما تتضح الحدود بين الرجل والمرأة، وبين اليوناني والهمجي، وبين البشر والآلهة، بقدر ما يُترك المجال في بعض الأحيان، وحسب

١ ـ حسب التراث الثيبي، كانت سيميلي ابنة قدموس وهارموني فأحبها زوس وأنجبت منه ذيونيسوس. وأقنعتها هيرا ـ زوجة رب الأرباب ـ وكانت تغار منها، أن تطلب من زوس أن يتجلى أمامها بكامل بهائه ففعل، فاحترقت بصواعقه. ويقال إن ابنها ذيونيسوس ـ بعد أن أصبح إلهاً ـ نزل إلى الجحيم وأنقذها منه فانتقلت إلى السماء واتخذت اسم «ثيوني» (المترجم).

الضرورة، لتفجير هذا النظام.

لقد حاول بعضهم أن يرى في بينثيوس أحد الفلاسفة السفسطائيين. وممثلاً من ممثلي العقلانيين. إن السفسطائي الوحيد والأصيل في المسرحية هو ذيونيسوس. فهو السفسطائي الكبير والصياد العظيم وكاتب المسرحيات الكبير. زد على ذلك أنه أين يضع قدميه تحدث أمور مدهشة «ذينا» ومعجزات (ثافماتا». إنه إله المعجزات بامتياز، وإنه الإله اليوناني الوحيد للهذيان والجنون «مانيا». في ذلك المشهد الذي يسمى معجزة القصر، وهو مشهد تنزل فيه الصاعقة وتتهدّم الجدران ويحترق كل شيء، إنني متأكد تمام التأكد أنه لايحدث شيء على الصعيد البصري. في المسرح اليوناني يقول أرسطو إن الوهم المسرحي يجب ألا يحدث عن طريق الوسائل الإخراجية وإنما عن طريق تسلسل الأحداث والسرد. إن السحر الذيونيسي يفعل فعله في الداخل، دون أن يتم ذلك بتدبير مصطنع. يحدث كل شيء داخل الشخصيات وأساليبها في النظر. يجب التوصل - وهنا تكمن المشكلة - إلى ولوج المجال البصري الساحر لذيونيسوس الذي هو بصر آخر ورؤية أخرى. إن معجزة القصر هي «ثافما» (عمل خارق) تشبه الخوارق التي تكلم عنها المُرسَلان، ويكفي أن يقولا ذلك. وعن طريق تسلسل الأحداث والسرد، يستطيع المسرح أن يُفهمنا بأن العالم والنساء والآلهة ليست كما نظن. فهناك الحياة اليومية بقواعدها، وهناك التفكير السليم وبينثيوس الذي سأل الغريب الليدي قائلاً: «أرني ذيونيسك، أرنيه. هل رأيته في الحلم أم في وضح النهار وأنت مستيقظ؟» فيجيب ذيونيسوس: «رأيته وهو يراني». أي وجهاً لوجه، كما حدث فعلاً لبينثيوس وذيونيسوس. ويزداد تأثير المواجهة بعد أن بدّل بينثيوس ثوبه فصارا متشابهين تماماً. ولكن بينثيوس يرفض أن يدخل في حقل رؤية ذيونيسوس ويغيّر نظره وكيانه العاديين لينظر بطريقة أخرى، كما يفعل المشاهد في المسرح. فلا يبقى إلا كمتلصص.

## وعي المتخيّل:

في القرن الخامس كانت مؤسسة المسرح والتراجيديا ظاهرة مهمة، فحتى ذلك التاريخ كانت الثقافة شفوية بخاصة. وكان للشاعر جمهوره، فكان ينشد أشعاره على أنغام الموسيقى، كما كان أحياناً يقوم ببعض خطوات راقصة، ولكنه لم يكن يختفي أبداً وراء الشخوص. يضاف إلى ذلك أنَّ الأحداث التي كان يرويها جرت في ماضٍ أسطوري نوعاً ما، وفي زمن الأبطال أي في زمن اعتبره اليونانيون مختلفاً في إنسانيته

عن زمنهم. فكان هناك في آن إحالة وشيئاً يضرب في القِدم.

وفي المسرح لم يعد الأمر كذا اطلاقاً؛ فقد زال الشاعر وحلّ محله أوليس وأغاممنون شخصياً وصارا يتكلمان باسمهما. وما يراه المشاهدون هو دائماً أولئك الشخوص وتلك الأحداث ويعلمون أنهم وأنها جزء من الماضي البائد، إن وُجدوا أو وجدت. فهناك إذن شخوص لايهدف وجودهم إلا إلى كشف غيابهم الحقيقي. أي أن هناك قصصاً متخيلة، لأن المسرح هو عالم المتخيَّل. ولم يعد المسرح كالشعر عالماً تُروى فيه القصة الخيالية بشكل لا مباشر، فلهو متخيَّل ويمسرَح مباشرة. ويقول أفلاطون إننا نعلم في الملحمة أن الشاعر هو الذي يروي الأحداث، بينما يرى في التراجيديا أن المسرح يجعلنا نعتقد أن الأحداث حصلت ورأيناها بأم عيننا. ولهذا السبب شجب أفلاطون المسرح لأنه «ميميسيس» (محاكاة) وكذب وخداع. ولكن إذا خلقت التراجيديا مستوى من الواقع يرتكز على الخيال، فإن المشاهدين يعلمون أن ما جعله المسرح لحماً ودماً غير موجود في الواقع. وهذه المعرفة هي وعي المتخيَّل. إن ظهنور المسرح لحدث جلل.

## سؤال: كيف يكون ظهور وعي المتخيَّل حدثاً بهذه الأهمية؟

جواب: يتزامن مع هذا ماحدث في الفلسفة عندما تمّت قطيعة كاملة بين الوجود والترائي. في السابق كانت العلاقات معقدة ولكن لم يحدث تعارض مطلق. «فالأشياء التي كانت تتراءى لنا» كانت أشكالاً من الوجود. ولأن الناس كانوا عاجزين عن إدراك الوجود بكل أبعاده، استطاعوا مع ذلك أن يرتقوا من الترائي إلى الوجود. مع الفلاسفة الإيليين انطلقت الفكرة القائلة بأن عالم الظاهر والترائي والوجود مختلف اختلافاً جذرياً، ثم أصبحت من الأفكار الأساسية في الفكر اليوناني؛ كما انتشرت الفكرة القائلة بأن الآلهة ينتمون إلى عالم الوجود بينما ينتمي البشر - وهم ظلال هائمة - إلى عالم الترائي والتقلّب. وعالم الخداع والتخيل هذا هو الذي يتصدّر خشبة المسرح. وكذا الحال أيضاً في الفنون التشكيلية. وعملياً حتى القرن الثالث بعد الميلاد، ستنتشر فكرة عمّت التاريخ اليوناني القديم ومفادها أن الفن يهدف بعامة إلى تقليد الظاهر. وكان هذا بداية لفن نستطيع أن ننعته بالتهويمي. ويأخذ عليه أفلاطون هذه الصفة بالذات. فيتهمه بأنه يقلدّ الظواهر وأنه يعطي المشاهدين انطباعاً بأنهم - بفضل تقنية متطورة جداً - يشاهدون في الواقع الأشياء نفسها، بينما لايقدم لهم منها إلا جانباً خدّاعاً. في السابق لم يكن أي صنم إلهي يقلّد ظاهر الآلهة، بل كان يقدّم الجانب اللامرئي فيهم أي الجوهر والواقع. فلم يدّع التمثال القديم أنّ يقدم للمشاهدة - إن لجأ إلى الصورة البشرية أم لا -

سوى ظل من الظلال التي لايمكن أن توجد فعلاً إلا عند الآلهة، لأن جميع تلك القيم التي تعبّر عنها الصورة، كالجمال والشباب والسكينة، هي قيم لا تملكها إلا الآلهة. وعندما توجد لدى البشر، لا تكون إلا انعكاساً خاطفاً لما هو إلهي. فالآلهة هم وحدهم المغبوطون والمبتسمون والخالدون والدائمو الشباب. ولا تهدف الصور إلا إلى أن تشير، عبر الجسم البشري أو جسم حيوان ما، إلى هذه القيم الإلهية، ولكنها ليست إلا ظلالاً لبصيص ينزل من عند الآلهة.

وبعد القرن الثالث للميلاد حدث تجديد فلسفي ولاهوتي مع أفلوطين؛ وسيسعى الفن من جديد إلى تصوير اللا مرئي، وليس إلى تقليد المظاهر. وفي عصر النهضة حيث أعيد اكتشاف التاريخ اليوناني والروماني. وتمّ اختراع المنظور، عاد الفن ليصبح تهويمياً.

## المسرح في المدينة:

من الصعب أن يحصل المرء على وعي المتخيّل. وما حصل في بدايات السينما حصل أيضاً في المسرح. ولدينا مثال مهم في مسرحية «سقوط مدينة ميليتوس» (Milet)[1]. وهناك مثال آخر في الظهور الأول للايرينيس في مسرحية «الأورستيا»[2].

لقد أصيب المشاهدون بالهلع. ذلك أنه يجب أن يتوفر فاصل زمني كي يتمكن الناس من أن يستوعبوا بوضوح أن هناك عالماً متخيّلاً يقع على مستوى آخر غير الحياة اليومية.

أما مسرحية «كاهنات باخوس» فتسلط الأضواء على شخصية ذيونيسوس، رب المسرح والمسرحيات؛ ولا يمكن للإغريقي فهمها إلا بعد أن يقبل بتغيير رؤيته للأشياء

١ - تتكلم هذه المسرحية عن الأحداث التي سبقت الكتابة بعشر سنوات فقط. وأدى الهلع الذي أصاب الجمهور إلى تغريم الشاعر ومنعه من تمثيل المسرحيات التي تتصدّى لأحداث معاصرة. صحيح أن أحداث مسرحية «الفارسيات» كانت معاصرة، ولكنها تتمّ في بلاط ملك الفرس، أي في مكان بعيد وفي عالم غريب جداً. لذا حوفظ فيها على المسافة، ولكنها ليست مسافة في الزمن وإنما في المكان والثقافة (المؤلف).

«سقوط مدينة ميليتوس» مسرحية كتبها المسرحي الأثيني برينيخوس ومثّلت عام ٤٩٢ ولتأثر الجمهور بسقوط هذه المدينة في أيدي الفرس وبكائه الشديد من الهزيمة، مُنعت وغرّم كاتبها.

أما «الفارسيات» فهي مسرحية لاسخيلوس كتبها في خضم الحروب التي دارت رحاها بين الفرس والإغريق (المترجم).

٢ - «الأورستيا» هي ثلاثية مسرحية كتبها اسخيلوس؛ ومُثّلت حوالي عام ٤٥٨ ق.م، وتعتبر قمة ماكتب اسخيلوس (المترجم).

وأن يرضى بأن يصبح إنساناً آخر وبعد أن يتبنى الفكرة القائلة بأن جميع المقولات التي تظهر له واضحة المعالم قد تنقلب رأساً على عقب. يخلق الشاعر عالماً لا يمكن التمييز فيه بين المتخيّل والواقع. لا بل يمكن القول إن المتخيل والوهمي والآخر هي أمور أقرب إلى الحقيقة منها إلى الواقع. كذلك نكتشف أن الواقع لا يلبس معناه الحقيقي ومداه الإنساني الكامل إلا بعد أن يمرّ بهذا النوع من التحوّل الذي يجعل منه عملاً (فنياً).

كان المسرح عند الإغريق يمثّل طريقة في التحول إلى آخر. وإلى جانب المسرح كانت هناك ظاهرة الراقصات الإغريقيات وكل ما يمثله ذيونيسوس للبشر، كالـ«كومّوس» (الموكب المقنّع) والوليمة وأفراحها والسكر والتنكربلباس الجنس الآخر وكل ماكان ذكور المدينة يستطيعون تجريبه - دون السقوط في الحيوانية الكاملة والتخلي عن ذواتهم - مما يختلف عن العادي والأعراف. فعندما كانوا يلبسون ثياب النساء أو البرابرة أو ثياب ذيونيسوس، كانت تسقط الحدود التي تُظن أنها تفصل تماماً الرجال عن النساء أو الإغريق عن البرابرة والإله أو البشر عن الحيوانات، فيتخلخل كل شيء. إن ذيونيسوس هو الإله الذي كان، في فترة ما، يدفع نحو بُعد آخر، وهذا ما أوصل المسرح إلى قلب المدينة.

**سؤال: أود أن نعود إلى مسألة الواقع والمتخيّل والعرض المسرحي. وهذا يذكرني بما قاله غودار في معرض حديثه عن الصورة في السينما، قال: أهي «صورة صحيحة» أم «مجرد صورة»؟**

جواب: هذه هي المسألة التي تتخلّل مسرحية «كاهنات باخوس». إن أبعاد الغيرية والغرابة والفوضى والمكان الآخر وكل ما يمثله ذيونيسوس في الحياة البشرية والعالم، هي أبعاد واقعية في نظر أوريبيذيس، كما أن حضور ذيونيسوس واقعي في صميم العالم البشري. ولكن الوسيلة الوحيدة للبشر كي يترجموه ويعبروا عنه ويوصلوا رسالته هي نقله إلى المسرح واستعمال أساليب الوهم المسرحي والتنقيل الجمالي. ويعلم أوريبيذيس أن ماأنتجه كناية عن قصص خيالية كتبها بأسلوب شعري، ولكنه يظن أن عالم الخيال هو الأهم لأنه بذلك يستطيع أن يقدّم رسالة حقيقية. ولم يصدق غورجياس[1] ذلك، أما أوريبيذيس فصدّقه، برأيي بسبب رسالة المسرح، كما قلت،

١ - يرى غورجياس أن العالم هو لعبة صور لاغير. فإن كان الوجود والحقيقة موجودين، فهما عصيان على المعرفة في جميع الأحوال، وكأنهما بالتالي غير موجودين. ما نفعله في الصور، هذا هو الأمر المهم. انظر كتابه «مديح هيلانة». (المؤلف).

فهم الناس مالم يستطيعوا فهمه بشكل آخر وعانوا منه كقدر، وفهموه بشيء من الفرح.

يتيح التعبير الفني السيطرة على الذات. وهذا ما يسمى بالـ«كاثارسيس» (التطهر). إن إضفاء الجمالية على عدد من المسائل هو حقاً سمة من سمات الثقافة اليونانية.

## التراجيديا والفلسفة:

**سؤال: في المسرحيات التراجيدية مسألة «ماهو الإنسان؟» هي مسألة مركزية وحيوية. واليوم قد لانجرؤ من ثمّ على طرحها.**

جواب: هذا يتماشى مع زمن كان يحاول الإغريق فيه أن يميّزوا بوضوح بين المستوى الإنساني ـ وهذا ماسماه «ثوكيذيذيس» لاحقاً الطبيعة البشرية ـ وبين القوى الطبيعية والمادية وبين الآلهة إلخ....[1]. وظهرت التراجيديا في تلك الفترة بالذات لتقول إن الإنسان لغز. كانت المدينة تعيش في ظل إنسان ينحدر من التراث البطولي، وإذا بها فجأة ترى إنساناً مختلفاً جداً إنساناً سياسياً يشعر بحسّ المواطنة وبالقانون اليوناني الذي تناقش المحاكم مسؤوليته بكلمات لم تعد تمتّ بأية صلة إلى كلام الملحمة. ولكنّ صورة الإنسان البطولي المرتبط مباشرة بالآلهة التي تسيّره مازالت إلى جانب صورة إنسان آخر لا يستطيع ـ إذا قتل زوجته ـ أن يستحضر لعنات الأجداد، إذ سيُستجوب عن سبب فعلته وحيثياتها.

وهاتان الصورتان للإنسان متناقضتان تماماً؛ ولأن اليونانيين ممزّقون بينهما فإن الإنسان أصبح لغزاً. وسيكفّ عن ذلك بعد قرن. وعندها ستنحسر المأساة لصالح الفلسفة التي في بحثها عن الواقع وتصدّيها للخيال ستتكلّف بأن تثبت أن جميع التناقضات الظاهرة عند الإنسان تجد لها حلاً داخل نظام فلسفي متماسك قائم على أفلاطون وعلى التراث الفلسفي بأكمله إلى حدّ ما. فكانت الفلسفة، كاللاهوت، فنّ بناء الخطاب لإيجاد حل للمشاكل. إنها منهج تفكيري يكمن الحل فيه في مقدمتي القياس. التراجيديا هي عكس ذلك فعلاً، فكل شيء فيها متناقض، ويجد الإنسان نفسه في معمعة تتحارب فيها حتى الآلهة. العالم لغزي والإنسان إشكالي، إذن يحتلّ الإنسان مركز الصدارة، ولاسيما عند أوريبيذيس.

---

١ ـ مؤرخ يوناني من القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد لعب دوراً سياسياً في أثينا واشتهر بكتابه المهم «تاريخ حرب البيلوبونيز»؛ واتبع فيه أسلوباً علمياً وموضوعياً صارماً (المترجم).

**سؤال: عندما تتدخل الفلسفة، أيكفّ الإنسان عن احتلال مركز الصدارة؟ ومن يحتلّ عندئذ هذا المركز؟**

جواب: إما الوجود وإما الله. في عصر التراجيديا قال بروتاغوراس: «الإنسان هو مقياس كل شيء، فأردف أفلاطون: (لقد أخطأ بروتاغوراس، الله هو مقياس كل شيء ومقياس الإنسان». يرى السفسطائيون أن الإنسان قوّال، ونستطيع أن نجد لكل قول قولاً يناقضه. الحقيقة غير موجودة. وفي المسرح هناك شخوص يتبادلون أقوالاً متضاربة. ولكن أفلاطون يردّ قائلاً: «كلا، إذا كان هناك قولان، يكون أحدهما صحيحاً والآخر خاطئاً». فمن جهة هناك قرن مسرحي وإشكالي مثّلت السفسطائية أحد ملامحه؛ ومن جهة أخرى هناك رفض ملموس للمسرح والسفسطائية وعالم الظاهر، وهناك تأكيد على أن الحقيقة موجودة وأن الإنسان لا يحتل المركز، بل يحتله الوجود والخير والله.

**فاعلو التاريخ:**

**سؤال: يُبعَدُ الإنسان عن المركز عندما نقول إن التاريخ هو «سيرورة دون فاعل»[1].**

جواب: عندما يقال إن الشخص غير موجود وإن الممثل على مسرح العالم هو التاريخ، أجد أن هذا القول في المحصلة هو مثالي بشكل مطلق. ويريد بعضهم أن يُلبسوا التاريخ فاعلاً يكون خارج التاريخ ويوجّه التاريخ ويعطيه معنى، ولا أحد يعرف ماهو هذا المعنى.

ماهو تاريخ فرنسا بدون الفرنسيين ومشاكلهم؟ الشيء الوحيد الحقيقي أن مايحدث ليس أبداً ما أراد صانعو التاريخ أن يفعلوه، أو أنه نادراً ما يحدث. وهذا لا يُثبت أن هناك شيئاً «كان يُعرَف» مسبقاً. أعتقد أن معنى التاريخ غير موجود إلا عند المؤرخين. فإن لم يكن هناك فاعلون للتاريخ، لما وُجدت السياسة. مهما كانت توجهات رجال الاقتصاد، فإنه يستطيع أن يتبيّن المشاكل الاقتصادية ويجعلها مواضيع معرفيّة. لا نستطيع أن نفهم اللعبة السياسية والأعمال السياسية والحقل السياسي برمّته، إن أهملنا صانعي السياسة والمجموعات السياسية الفاعلة. توجد السياسة عندما توجد الأحداث والتجارب والتقاليد والانفعالات. وهذا ما اكتشفه

١ ـ تلميح إلى لويس التوسير في كتابه: «ردّ على جون ليفيس» باريس ١٩٧٣.

اليونانيون مع المدينة عندما أصبحت الأمور العامة أموراً تهم كل فرد. إنها تاريخ مجانين وربما لم يحدث أبداً هكذا، حتى في عهد الإغريق. ولكنها كانت فكرتهم. نعم، المستوى السياسي هو مستوى يثير المشاكل ويدعو إلى التساؤل لا عن قوانين التاريخ وآلية السوق فقط.

□ □ □

# السيكلوب: بين كتابي الأوذيسة وكاهنات باخوس

إن العلاقة التي تربط السيكلوب[1] بالنشيد التاسع من الأوذيسة هي علاقة مباشرة وواضحة. بيد أن وجود الجوقة في الدراما الهجائية تغيّر قيمة الحدث تغييراً عميقاً. فبدل أن يكون عندنا نظام ثنائي يتصدّى فيه قطب لآخر (السيكلوب من جهة وأوليس من جهة أخرى)، نجد نظاماً مثلث الزوايا (سيلينوس والساتيرات من جهة، والسيكلوب من جهة أخرى، وأوليس وطاقم سفينته اليوناني من جهة ثالثة)، مما يتيح الفرصة للعبة أكثر تعقيداً ويعطي المغامرة معنى مختلفاً.

تشترك الساتيرات مع اليونانيين في تحمّل المصير نفسه لأن السيكلوب يسيطر عليها وعليهم جميعاً (البيت ١١٠ ومايليه). بيد أن الساتيرات والسيكلوب تتقارب بسبب أشكالها الحيوانية (ب ١١٧ و٦٠٢ و٦٢٤) التي، على تباينها، تتعارض أيضاً مع الصفة البشرية الكاملة عند الإغريق. ويقترب أوليس بدوره من السيكلوب بالالتزام والجدية في تأدية الأعمال اليومية، ويتعارض مع الساتيرات التي لا تكفّ عن اللعب وعدم الاكتراث والمرح والرقص والغناء والـ«راثيميا» (اللهو) (ب ٢٠٣) والتراخي في جميع مقتضيات العمل والحياة الاجتماعية. إن أوليس والسيكلوب حرّان، الأول بمعنى المواطنة والثاني بمعنى أنه لايعترف لا بإله ولا بسيد. أما الساتيرات فكانت عبيداً تخدم عند السيكلوب تحلم في أن تعود لتخدم ذيونيسوس كما كانت تفعل في الماضي. ويلتقي أوليس وسيلينوس في مجال الكذب، فقد كذب أوليس عندما اخترع حيلة بطولية، بينما يكذب سيلينوس خوفاً وجبناً. أما السيكلوب فهو فظّ في طبيعته ولكنه

١ - Euripides Cyclops, introduit et commenté par Richard Seaford, Oxford, 1984. Voir aussi D. Konstan, "An Anthropology of Euripides' Kyklops", in J. J. Winkler and Fr. Zeitlin (éd), *Nothing to Do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context,* 1990, p. 207 -227, L. E. Rossi, "Il Ciclope di Euripide come KOMOS Mancato", Maia, 23, 1971, p. 10 - 38. J. P. Vernant, "Le Dionysos masqué des Bacchantes", in J. P. Vernant et P. Vidal - Naquet, *Mythe et Tragédie II,* Paris, 1986. p237 - 270. repris dans La Grèce ancienne, Paris 1992, t.3, *Rites de passage et Transgressions,* P. 253 - 287.

يصدّق كل شيء ويقول الحقيقة. أوليس هو رجل الحوار الصادق (ب ١٣٧ و٢٥٦ - ٢٥٨)، أما السيكلوب وسيلينوس فهما لصان، الأول بعنفه الصريح، والثاني باختلاسه الخفيّ. لا يعترف السيكلوب بأي إله، ما عدا كرشه ومعدته، بينما الساتيرات مكرسة لذيونيسوس (ولأفروديت عن طريقه)، وأوليس يقدّم للآلهة ما عليه من واجبات بروح من التقوى الماكرة والمغرضة.

نستطيع تهذيب كل من هذه النقاط والتوسّع في هذه السلسلة من المقاربات والتعارضات بين هذه الأطراف الثلاثة. ولكن هناك نقاطاً أخرى توجّه المقارنة مع السيكلوب ولا نجدها في النشيد التاسع من الأوذيسة بل في مسرحية «كاهنات باخوس» لأوريبيذيس. وأبدأ بمكانة ذيونيسوس ودوره. وتبدأ مسرحية السيكلوب وتنتهي بدعاء للإله[1]، ولكنه إله غائب مختف ومختطَف في وحدة بعيدة. إن حضور ذيونيسوس الكاسح والوبائي مأساة، وكذلك أيضاً غيابه عن بلاد لاتعرف الجوقات (أخوروس، ب ١٢٤)، فخدمُه وأولاده ومدينته، الذين فصلوا عن الإله وحرموا منه، اضطروا إلى القيام بأعمال نافعة فقط دون أن تتخللها الأعياد (ب ٢٥ وما يليه و٦٣ ومايليه). وفي مسرحية «كاهنات باخوس» تتألف الحاشية الشعائرية للإله من النساء، أما حاشيته في مسرحية «السيكلوب» فهي فقط ذكرية (ولاتوجد في المسرحية امرأة واحدة، ماعدا إشارة فظة وخلاعيّة ليس إلى هيلانة طروادة وإنما ما يستطيع كل رجل أن يفعله بها). إن إله النساء في «كاهنات باخوس» هو إله السعادة عن طريق الشركة المقدسة والانخراط الشعائري وارتقاء الجبال لممارسة المجون والشطح اللدني (وحول هذا الوجد السعيد، انظر كلمة «مكاريزموس» التي وردت في الأبيات ٧٣ وتوابعها و ٩١٠ - ٩١١). إن الإله الذكري في مسرحية «السيكلوب» يؤفر السعادة عن طريق الخمر (ب ٦٧ و١٢٤ و١٦٨ و٤١٥ و٤٥٤ و٥٢٠ وتوابعها و٥٧٧ وتوابعها) والعراضة الراقصة (ب ٣٩ و٤٤٥ و٤٥١ و٤٩٢ و٥٣٤ و٥٣٧) مع المجون الذي يليها (انظر «ماكاريزموس» في البيتين ٥٩٥ و٥١٠).

أما السيكلوب فيجهل الخمر (خلافاً لنص الأوذيسة) إلى أن كشفه له أوليس. ولا يحلم سيلينيوس إلا بالخمر الذي حُرم منه (ب ١٦٤ وتوابعها). وكلاهما يشربانه صرفاً وغير ممزوج. وفي مسرحية «السكلوب» لا يستهلك أوليس الخمر الذي أتى به،

١ - هي المسرحية الساخرة الوحيدة التي كتبها أوريبيذيس (٤٨٠ - ٤٠٦) ولكننا لا نعرف بالضبط متى كتبها (المترجم).

فيشرب الماء هو ورجاله (ب ٩٦ - ٩٧). ولكنه يعرف جميع العادات الاجتماعية المتعلقة بأم العنقود والخمرة: طريقة زراعتها وتحضيرها وتعتيقها ونقلها وآنيتها وتقديم السقاة لها. خلافاً للسيكلوب، يعرف سيلينوس وأوليس آداب الشراب، لا ليثملا وإنما ليبتهجا بالمنادمة «سيمبوزيون» بظرف ورزانة ودماثة. يعيش السيكلوب وحيداً «مونوس»، ب ١٢٠ و٣٦٢؛ «ايريموس»، ب ٢٢ و٦٢٢)، بينما يعيش أوليس واليونانيون، وسيلينوس والساتيرات في مجتمعات وجماعات، ولكن بنحو مختلف. ويشكل «ابناء ذيونيسوس» نوعاً من العائلة الطبيعية والعصابة، وبسبب غياب الإله لم يعد كل واحد يفكر إلا بالنجاة بجلده دون الاهتمام بالآخرين. أما أوليس فمرتبط برجاله ومتضامن معهم. ولقد رفض ترك أصدقائه، عندما كانت تحين له الفرصة أن ينجو وحده بدونهم (ب ٤٧٩ - ٤٨٢). ومفتاح الخلاص الجماعي هو الحيلة التي أوحتها له الآلهة (ب ٤١١)، وهي الشراب الإلهي أو بهاء ذيونيسوس (ب ٤١٥) الذي سيفعل فعله بالرغم من غياب الاله. وكما لاحظ «ل. ا. روسي» بشكل جيّد، قامت حيلة أوليس على عدم تمكن السيكلوب من الوصول إلى الغبطة الذيونيسية الحقيقية وإبعاده عنها. ولأنه متوحّد «أخورروس» (ب ١٢٤) وناشرز «آيوذوس» ومبتذل «آموسوس» وجاهل «ايبذفتوس» (ب ٤٨٩ - ٤٩٤)، فإن ذلك الفظ لبث وحيداً في سكره الحيواني الصفيق. وعندما هتف فرحاً أنه بلغ عنان السماء وجلس مع الآلهة متربعاً على عرش العزة المقدسة (ب ٥٧٦ - ٥٨٠) تباهى بأنه بلغ سعادة كسعادة «أغافي» الموهومة التي تهلّلت فرحاً (ب ١١٩٦) بعد عودتها من الصيد حيث توهمت أنها حققت بصحبة الإله مأثرة لا نظير لها (ب ١١٦٧ و١١٧٢ و١١٨٠ و١٢٤١ - ١٢٤٣)[1].

أظهرت التراجيديا أنه لايمكن أن توجد مدينة لم يُوفر نظامها، من خلال غيرية ذيونيسوس مكاناً لما يتجاوزها، ويناقضها نوعاً ما. وتعرب لنا المسرحية الهجائية، من خلال المغادرة الجماعية لأوليس ورجاله وسيلينوس وساتيراته وتوجّه بعضهم إلى أيثاكا والبعض الآخر إلى عالم ذيونيسوس، أن الجماعة البشرية لا يمكن أن تكون حقيقية إلا إذا تحلّت بذلك البعد الذيونيسي للعيش الجماعي الذي يتمثّل بالـ«كوموس»، أي بالعراضة الراقصة وحركاتها المنفلشة وتجاوزاتها وأشكال شططها.

١ - هي ابنة قدموس التي لاكت سمعة أختها «سيميلي» التي عشقها زوس، فقتلت ابنها ثم ذبحت زوجها. إنها امرأة دنّست المقدسات، فابتليت بالإجرام (المترجم).

إن العرض المقارن لهذين الاحتفالين يوضح، كما يبدو لي، معنى المقاطع الموجودة في مسرحية «كاهنات باخوس» والتي فاجأت المفسّرين وأربكتهم، لأنها تعرض ذيونيسوس كإله للخمرة (علماً بأن عابداته لايشربنها) للسكر والمتعة والحب وهناء العيش كل يوم بيومه ونسيان المكدّرات (ب ٢٧٨ - ٢٨٣، ٣٧٤ - ٣٨٥، ٤٠٣ - ٤٢٤، ٧٦٩ - ٧٧٤).

□ □ □

# هل هناك راهنية للتراجيديا؟

من أين يأتي ذلك السحر الذي يفعله الفن المسرحي القديم، عندما نريد اختيار مسرحية لإخراجها؟[1] هل هناك عودة إلى الإغريق؟ لم نبتعد عنهم قط كل هذا البعد، وكأن العصر الكلاسيكي اليوناني قد اختفى من أفقنا. كانت اليونانية واللاتينية جزءاً من المنهاج المدرسي لرجل من جيلنا، حتى ولو كان يدرس العلوم. فقد كانتا تشكلان الأصل العام للثقافة. سأقول أكثر من ذلك، كان يصعب على الناس أن يتصوّروا مهندساً أو محامياً أو سياسياً أو بورجوازياً لم يحتكّ بهاتين اللغتين ولم يتأثر - في طريقة تعبيره وتفكيره - بالأنماط اليونانية واللاتينية. كان معظم زبائن الطبيب الجيد يعتبرون أنه أولاً جزء من ذلك العالم اليوناني واللاتيني، من خلال أحاديثه والإحالات التي يستعملها. لقد انتهى ذلك، ويعود السبب أولاً إلى أن البنى الجامعية لم تعد تعطي اللغات القديمة والحضارة الكلاسيكية القديمة ذلك الدور العام في التعليم. وستُدرس هذه الاختصاصات في التعليم العالي وستلقى مصير باقي اللغات الميتة والحضارات البائدة، إن لم ننتبه لذلك.

وفي الوقت نفسه، وفي خضمّ الأحداث اليومية المعيشة، اتسع أفق كل بلد بحيث صار يشمل العالم بأسره. إننا ننتظر الآن إلى ما يحدث في الأمريكيتين وفي آسيا وأفريقيا كأنه يحدث عندنا. وهذا الانفتاح على البلدان الأجنبية، في أبعاده الزمنية، يجعل الأقدمين يظهرون لنا، إلى حد ما، أشدّ بعداً وتحييراً من هذه العوالم الثقافية المختلفة التي نعاصرها، بيد أن الرغبة في الغرائبية لا تشرح كل شيء. أجلْ تعرض الآن مسرحيات أريان منوشكين: لماذا تُعرض الآن مسرحيتا «أيفيجيني في أوليس» والـ«أورستيا»[1] فأجابت: «إن المسرح اليوناني هو الأصل، وإن كُتّاب المسرح اليونانيين

١ - كان المؤتمر الذي عُقد في تولوز ما بين ١٧ و١٩ تشرين الأول ١٩٩١، والذي كتب له هذا النص، يجمع أخصائيين في المسرح والأدب الكلاسيكي اليوناني؛ وكان موضوع المؤتمر «الفن المسرحي وراهنية المسرح القديم». ولم تجب المسألة فقط على اهتمامات وآمال المختصين في الأدب اليوناني القديم، بل انطلقت من الملاحظة التالية وهي أن عدد المسرحيين الموجودين بين المشاركين في المؤتمر والجمهور وأن لائحة المسرحيات التراجيدية والكوميدية اليونانية واللاتينية الممثّلة - بما فيها المسرحية الهجائية «السيكلوب» التي أخرجها برنار سوبل وترجمتها نيكول لورو - كانت كافية لذلك.

هم آباؤنا. لقد قالوا كل شيء». لنحاول أن نشرح معنى هذا التصريح. عندما قدّمت أريان منوشكين عرضاً شرقياً راقصاً ألبست فنّانيها ثياباً هندية ويابانية وشرق أوسطية، ركزت على عنصر الاغتراب. ولكنها تعلم أن لليونانيين شيئاً قريباً منّا ونتقاسمه معهم. ففي بلدان تبحث الآن عن هويتها وتفتّش عن جذور لها، لأنها لا تعرف من هي، يكون الشعور الذي ينشأ لدى الجمهور - من خلال التغريب بالذات - هو نقطة الانطلاق عندنا والتي تؤسس اختلافنا. في تلونات الحياة، وفي عمارة المدن، وفي العادات والقيم، وإزاء الشكل الواحد الذي يهدد العالم المعاصر بالتفاهة والإسفاف، توقظ المسرحية اليونانية القديمة فضولنا للتعرف على الآخر ووعينا لذاتنا. وفي الوقت نفسه تلبي حاجتنا إلى توسيع آفاقنا وإلى تأكيد هويتنا.

وعندما تعتبر أريان منوشكين أن المسرحيين اليونانيين هم الآباء المؤسسون الذين قالوا كل شيء، ماذا تعني بذلك؟ عندما أسس الإغريق المسابقات المسرحية، أنشأوا مسرحاً ستترك جِدّته، على مستوى التصرفات الاجتماعية والأعمال الأدبية، بصمة أبوةٍ طَبعت تاريخ المسرح في الغرب. إنه مسرح، ولم يعد قصة شعرية أو نثرية تُروى على مسامع الجمهور الحاضر أو تُنقل عن طريق الكتابة إلى أجيال القراء. إنه مسرح أنشأته المدينة نفسها وأقامته في قلب المدينة، وكانت كل سنة وأثناء أعياد ذيونيسوس في المدينة تنظمه وتراقبه وتبدي رأيها فيه وتمنح الجائزة للعمل الأفضل. لا نستطيع إلا التشديد على أهمية التغيير الذي حدث عندما تم الانتقال من السرد - في الملحمة ومختلف الأشكال الشعرية المغنّاة - إلى تمثيل مسرحية أمام الجمهور تتم أحداثها مباشرة على خشبة المسرح وأمام هذا الجمهور. لقد كتبت في زمن مضى: «إن وعي الخيال هو الذي شكّل العرض المسرحي؛ وقد ظهر شرطاً ونتيجة له في آن». وفي هذا الشأن من المهم التنويه بأنه، في القرن الخامس حيث نشأ المسرح في أثينا وانتعش، ظهرت في اللغة مجموعة من المفردات المشتقة من كلمة «ميموس» (مقلّد وممثل)، وهي «ميميما» (تقليد وتمثيل) و«ميميسثى» (قلّد) و«ميميسيس» (محاكاة وتقليد)، وانتشر استعمال كلمة «إيكون» للدلالة على الصورة. وعندما أراد أفلاطون أن يشجب، في كل نشاط تقليدي، الفن الذي في تقليده المظاهر يخلق عالماً من نسج الخيال ومن الخداع - لأن حقيقته الوحيدة هي ذلك التشابه مع ما ليس عليه هذا العالم - فإنه هاجم المسرحية أولاً؛ ذلك أن الشاعر المسرحي، خلافاً للشعراء الذين سبقوه، لا يتصرّف كشاهد ينقل

١ - «ايفيجيني في أوليس» لأوريبيذيس، مُثلت للمرة الأولى عام ٤٠٦ ق.م؛ أما «أورستيا» فهي مسرحية لاسخيلوس مُثلت عام ٤٥٨ (المترجم).

بأسلوب لا مباشر أحداثاً جرت في مكان آخر وفي الماضي البعيد. إن الشاعر المسرحي يختفي ويتوارى خلف شخوص ينتمون إلى الماضي الأسطوري، وإنه في نظر الجمهور ينقل مأساتهم حيّة إلى واقع المسرح ويقيم حواراً بينهم ومع الجوقة، كما لو كانوا بلحمهم ودمهم موجودين فعلاً هنا فوق الخشبة. فبدل شهادة شخص ثالث، يتحرك الممثلون شخصياً ويتجابهون أمامنا، في حين أننا نعلم أنهم غير موجودين هنا وأنهم ينتمون إلى عالم بائد وزمن أسطوري.

وبالتالي فإن أفلاطون يستنكر هذا التمرين في الإخفاء ويعجب به في آن، وإن أرسطو قد أعاد له اعتباره، مع التنويه بأن المسرحية تستطيع أن تتضمن قسطاً من الحقيقة يفوق القصة التاريخية، وقد يسهل علينا أن نقبل صفة «الوهم المسرحي» بعد أن نال مجال الخيال ـ أي الفن في المحصلة ـ حقوق المواطنة، مثله مثل الواقع.

ولكن التظاهر شيء، والخداع شيء آخر. فقد تدل الكلمة على تجربة صارمة وامتحان دقيق لشروط تحقيق مشروع ما أو شركة ما. كما وأنها قد تدل على التحقق من صحة نظرية ما. فقبل إرسال إنسان إلى القمر أو شن عملية عسكرية فوق أرض العدو، نستطيع ـ من خلال نموذج مجسّم صغير ـ أن نختبر مسبقاً كافة الاحتمالات، كي ننفّذ بدقة العمليات الاستعراضية المناسبة. ويجب أن نفهم كلمة الميميسيس المأساوية بهذا المعنى. فليس من مهمة الشاعر، كما نعلم، أن يخترع حبكة وشخوصاً من صنع خياله. ذلك أنه يجدهم جاهزين تماماً في التراث الشعبي والأسطوري المألوف منذ الطفولة. لا يكون «الخيالي» على هذا المستوى، بل يقوم على الإخراج المبتكر لهذه المسرحيات بأحداثها المعروفة، وعلى بناء السيناريو الذي يرتب الظروف والبشر المشاركين فيها بحيث يؤدي مسار الحدث إلى الكارثة النهائية «الحتمية أو المحتملة»، بعد وضع الأمور في مكانها منذ البداية. وبما أن أبطال المسرحية قد جذبهم تيار القوى التي ساهموا فيها دون أن يعلموا، ليسوا ـ في الخطأ المأساوي الذي يضللهم ـ سيئين أو منحطّين، فإن الخطأ المنسوب إليهم والذي يقودهم إلى التهلكة يعتبر درساً في أعين المشاهدين لأنه يمكن أن يحدث لكل منهم.

من خلال تجسيد العمل المسرحي، نستطيع القول إن المسرحية تعرض على الخشبة حصيلة التجربة التي تريد أن تقول بوضوح من هو الإنسان وما هو قدره، وبعكس السرد التاريخي، لا تروي المسرحية الأحداث كما وقعت فعلاً في هذا المكان وفي هذه الفترة؛ بل تظهر بدقة كيف يجب على الأحداث البشرية أن تقع أو كيف قد تقع؛ وذلك من خلال إعادة ترتيب مادة الأسطورة وفقاً لمنطق الحتمية أو الاحتمال.

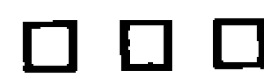
فبدل أن تبقى رهينة الحدث الخاص، كما يفعل التاريخ، فإنها تسعى إلى استخلاص حقيقة إنسانية ذات بعد عام. فعندما يُخضِع المسرحي قدر شخص من الشخوص لمحنة السيناريو المسرحي، فإنه يُظهر أن هذا الشخص ـ حسب منطق الحدث ـ سيتصرّف بهذا الطريقة التي تؤدي إلى هذه النتيجة، إن بالضرورة أو بالاحتمال.

وعلى ضوء هذا النهج المسرحي، لا يظهر الإنسان بصورة مواربة كما لو كان شيئاً ثابتاً، ولا يظهر ككيان نستطيع الإحاطة به وتأطيره، بل يظهر كمشكلة ونقطة استفهام ومساءلة. وبما أن الكائن البشري مخلوق غامض ولغزي ومحيّر ـ لأنه في آن فاعل ومفعول، ومذنب وبريء، وحر ومستعبَد، ومهيأ بذكائه لأن يسيطر على العالم وعاجز عن السيطرة على نفسه، ويجمع الأفضل والأسوأ ـ فإنه يحمل صفة الـ«ذينوس» بمعنَييها، أي المدهش والمريع.

وهناك مراحل في التاريخ تتجاوب أكثر من سواها مع هذا الوعي المأساوي الذي عبّرت عنه أثينا على خشبة المسرح إبّان القرن الخامس.

وأرى أن وضعنا الآن هو كذا. فما سُمي بنهاية الأيديولوجيات، وصعود التطرف الهمجي في البلدان ذات الحضارات العريقة، والقلق من المخاطر الناجمة عن تقدم التطور التقني، تفتح الطريق للعودة إلى الشعور المأساوي بالحياة. عندما يغادر المشاهدون المسرح بعد مشاهدتهم مسرحية يونانية قديمة، يتساءلون عن حالهم وعن متانة نظام قيمهم وعن معنى حياتهم.

أكثر مما فعلنا منذ نصف قرن، نتساءل اليوم إن كان قدرنا هو أن نكون أسياد العالم ونسيطر على الطبيعة، كما اعتقد ديكارت. لقد أثبتت لنا التجربة أنه من العبث أن نأمل في برمجة الواقع، وأن ندّعي رسمَنا مسبقاً لحركة التاريخ كي نوجهها بشكل أفضل، وأنه من الخطورة بمكان أن نحدّد أهدافها القصوى، بحجة أنّنا قررنا ذلك بإرادتنا أو بمعرفتنا العلمية. كما يفعل الشاعر المسرحي، نستطيع فقط أن نبرمج عملاً أدبياً خيالياً ونعطيه شكل كلٍّ مكتمل وشكل عالم متّسق. عندما نُخرج مسرحية تراجيدية، فإننا نخرجها وسط ضجة العالم وحنقه، ونجمع فيها بحذق بين الهلع والشفقة، ونبني بالتماثل عالماً من المعاني يخلق ـ إن نقلنا بتصرّف ما قاله ذيوتيموس في كتاب «الوليمة» لأفلاطون ـ «يخلق فينا شيئاً من الجمال». هذا هو التساؤل الذي بدونه ليس للإنسان معرفة ولا حكمة.



# الهوية المأساوية

كان وراء البحث الذي كتبته «روث بادل» بعنوان «داخل الفكر وخارجه، صور مأساة الذات عند الإغريق» (١٩٩٢) Ruth Padel in and Out the Mind. Greek images of the Tragic Self (1992). إقرار بوجود مفارقة: فعلى خشبة المسرح في أثينا إبّان القرن الخامس، كانت المسرحية التي تمثّل في الهواء الطلق، ويشاهد عرضها جميع الحاضرين، تكشف مأساة يرجع موضوعها الحقيقي إلى اللامرئي والمستورد والداخلي كعواطف الممثلين الأساسيين الحميمة والأخطاء والوصمات القديمة التي طمسها الماضي والأسرار والمحن العائلية المحبوسة داخل البيوت. ويمكن أن تُقرأ كل تلك العملية الكثيفة والمتشعبة كفكرة تتطور بعد هذه المشكلة وتتوسّع وتقرب المواضيع من بعضها، بهدف توضيح بعضها بالآخر؛ وهي مواضيع لم يدرك الناس تداخلاتها الوثيقة، قبل أن يكشفها لهم الكاتب. فكيف فهم اليونانيون أولاً ماهو داخلي وماهو خارجي، وماهي نقاط تعارضهما وتلاقيهما في آن؛ ثم ما هي الطريقة التي بها تصوّر اليونانيون حياتهم الداخلية الخاصة وكيف اكتشفوا في صميم كيانهم ما نسمّيه روحاً، وهي التي تشمل الانفعالات والأهواء والنزوات والإرادة والمحاكمة العقلية والجنون، أي كل ما يجعل الإنسان إنساناً وفرداً له قدر خاص؛ وأخيراً ما هي الأولوية التي يجب على المفسّر المعاصر أن يضفيها على الأعمال المسرحية، بسبب اهتمامها الخاص «بالإنسان الداخلي» وتعمقها بالخلفية المشتركة للثقافة اليونانية التي تقارب بينها وبين أشكال التعبير الأخرى، أدبية كانت أم علمية أم دينية. من يريد التعمق في عقلية مختلفة جداً عن عقليتنا، عقلية كعقلية الإغريق، بما فيها من تماسك وتوتر وغموض ونشاز وتساؤل، تقدّم التراجيديا مجالاً للبحث لا نظير لأهميته الاستكشافية.

إنها عقلية مختلفة عن عقليتنا. وكثيراً ما تعود روث بادل إلى هذه النقطة خلال بحثها، وهي نقطة أساسية. وأكدت إحدى السمات المبتكرة في بحثها على القطيعة المتعمّدة مع الفكرة الساذجة والشائعة التي تقول إن أثينيي القرن الخامس كانوا «مثلنا»، لأننا نستطيع أن نفهم ثقافتهم فهماً مباشراً وأنه يكفينا ـ لكي نفهمهم ـ أن نسقط على

نصوصهم طريقة حياتنا وإحساسنا وتفكيرنا مستخدمين نفس أطر القراءة التي تقود خبرتنا بالعالم وبأنفسنا. فهل هذه الطرق في القراءة هي مقبولة ومناسبة؟ إذا كانت روث بادل قد تصدت لهذه المسألة العويصة دون تبسيط واختزال، فليس من قبيل الصدفة.

يبدو أنها وفّرت لنفسها كل الصفات المطلوبة، أكثر من أي شخص آخر. إن إدراك نظرة الناس إلى أنفسهم في ذلك الزمان وفهم تلك الحضارة يقتضيان حركة مزدوجة باتجاهين وكفاءة مزدوجة أيضاً. وكما يتطلبه البحث العلمي، يجب على الباحث أن يترك مسافة وأن يبتعد عن موضوع البحث كي يدرك الفروق والتباين والغرابة بالنسبة لنا. وينبغي عليه، بالاتجاه المعاكس، أن يدخل في موضوعه ويحبه ويجعله قريباً منه وأليفاً له ويندمج فيه قدر المستطاع.

والحال أن روث بادل تباشر قراءة النصوص القديمة بعيني فقه اللغة والشعر. وكفقيهة لغوية نراها تطارد المعنى المحدد للكلمات من خلال استعمالاتها المتعددة لكي تحدد مسار الحقول الدلالية التي يقتضي تنظيمها تجزيئاً للواقع وتصنيفاً للأشياء يختلفان كلياً عما اعتدنا. وكشاعرة نراها تحس بجوانب أخرى في اللغة أكثر تعبيراً. إنها تَدَع النصوص ذاتها تطنّ وتُبعث فيها مما يمكّنها الدخول من الباب العريض إلى لعبة التداعيات والتعاطفات والمقارنات التي تذكّر المفكر المعاصر بتلك الوشائج التي استطاعت في غابر الزمان أن تجمع مجالات نظنها اليوم مجالات منفصلة تماماً. ومن هنا اهتمام روث بادل الكبير بمسألة الاستعارة. عندما نذكر جيشان العواطف وعواصف الغرام، نعلم أن هذه هي طريقة في الكلام. فلا أحد يفكر في الاستنتاج القائل بأن العواطف هي من السوائل وأن الأهواء ظواهر من التغيرات الجوية. ولكن التتبع الدؤوب للنصوص القديمة يدل على أن الإغريق لم يفهموا الاستعارة بهذا الشكل حتى القرن الرابع، أي ذلك الأسلوب الكلامي الذي يقارب بين مستويين للأشياء تابعين لمقولات متنافرة تمام التنافر. ويجب أن يؤخذ الاستعاري لهذه النصوص بحرفيته لأنه كان أسلوباً في التفكير، وليس في القول. فلا تعبّر الاستعارة هنا عن الانتقال الذهني من واقع إلى واقع آخر متباين، بل عن تطابق كامل وفعلي لطبيعتهما المشتركة.

كيف كان هذا ممكناً؟ إن شرح الأسباب، كما تفعل روث بادل بكل وضوح، يبرر مشروع بحثها ويؤكد أساسه النظري الصلب. فكتبت تقول: في نظر إغريقيي القرن الخامس «لم توصف الانفعالات والأفكار بنفس الطريقة التي وصفت بها الظواهر الطبيعية فقط، بل اعتبرت ظواهر طبيعية» (ص ٤٤). مما يدل على أن الخط

الفاصل بين النفسي والفيزيائي، وبين داخل الفرد والعالم الخارجي - في النصوص الشعرية (الملحمية والغنائية والمسرحية) والطبية والفلسفية، كما في النصوص الدينية - لا يسير كما نحدده، إذ لا يوجد الجانب الروحي من جهة والجانب المادي من جهة أخرى، فتقول: «إننا مصنوعون، جسماً وروحاً، من مادة العالم الخارجي نفسها» (ص ٤٣). فالفيزيائي والنفسي يصنعان لحمة وسدى. النسيج نفسه؛ إذا كانت حياتنا الفكرية مدرّجة كلها في أعضاء متحركة أو ساكنة وسوائل وأنفاس وأقنية للسريان الداخلي وممرات من الداخل إلى الخارج، فإن هذا الواقع الفيزيائي ليس مصنوعاً من المادة الموات بل «القوى» المتحركة والحية. وبهذا المعنى تكون الطبيعة «فيسيس» فينا وخارجنا، ولا تنفصل عن «الشيطاني» والإلهي والنفسي أيضاً. «يساهم الإلهي في صنع العالم والإنسان» (ص ٤٨). فلا توجد عوالم منفصلة عن بعضها، أي عالم البشر الداخلي مع عمليات الوعي عندهم، والعالم الخارجي للأشياء الطبيعية الفيزيائية، والعالم الذي يتجاوز الطبيعة مع الآلهة وسلطاتها. هناك كوزموس وحيد يتمايز فيه الداخل والخارج، والذهني والمادي، والطبيعي والإلهي، وتتعارض فيه بعنف وتفسَّر وتصحَّح مراراً ومراراً وتتواصل فيه دائماً. إنه نزاع ووئام بين الأشياء الواقعية المتقاربة والمتنافرة في آن، والتي يتم عملها بوتيرة متشابهة في الأجسام والنفوس، في المدينة أو على الساحة العالمية. حتى وإن بدت لنا بعض هذه الأفكار لا معقولة، كما تقول روث بادل، فإنها «تدل على عقلية لا تنفصل فيها الروح عن الجسد، والمعنى الاستعاري عن المعنى الحرفي، والنشاطات الإلهية عن النشاطات الإنسانية» (ص ٨٦).

لو اكتفت المؤلفة بهذه التصريحات العامة لتعرّض كتّابها للمعاناة من انتقادات النقّاد الذين، كما يرى ج. أ. لويد، يشجبون اللجوء إلى مفهوم غامض ونظري غموض العقليات وطابعها النظري. والحقيقة أن مسعى روث بادل مختلف تماماً، لأنها تنطلق من الواقع الملموس وتستكشفه دون أن تبتعد عنه البتة. فالنموذج التفسيري الذي تقترحه لا يطرح منذ البداية. ذلك أن النصوص هي التي تفرضه بعد الخوض في تحليلات صارمة لها الفضل في أنها عرفت كيف تنظر إلى النصوص التي اعتاد الناس معالجتها كل على حدة، بسبب توجهاتها المختلفة، كي تجري مقارنة بينها. وتأتي الحجة القوية من المقارنة التي تضيء أشكال التوازي المستمرة بين ممارسات الكِهانة أو القرابين، بين النصوص الطبية والنظريات الفيزيائية، بين الشعر الملحمي والأعمال المسرحية، وتوازي في المفردات بين طرق التعبير والترسيمات الشرحية، مما يدفع إلى

الاعتراف بوجود «صور فكرية» حقيقية تفرض نفسها كمعايير وتمنح الاختبار القديم للتراث وللعالم سماته الخاصة.

وليست هذه اللوحة المرسومة على هذا النحو أوفر بساطة من التي نركّز عليها بالعادة. على أنها ليست لوحة جامدة. إذ تظهر في وحدتها متعددة ومعقدة، وغامضة في بعض جوانبها وملتبسة وزئبقية ومتحركة.

ودون أن أعود إلى مجمل هذه التحاليل بالتفصيل، نظراً لطابعها الايجابي الدقيق ولأن القارىء يجب أن يتبعها خطوة خطوة ليدرك أهميتها، سأكتفي ببعض النقاط التي تظهر أن طريقة المعالجة خصبة جداً. لنبدأ بالأحشاء. إن الكلمة الشائعة الاستعمال للتعبير عما يشكل داخل الإنسان هي كلمة «سبلاخنا». إلا أن هذه الكلمة لا تفهم تماماً إلا إذا أخذت بمعناها الشعائري أثناء القرابين الدموية. ما أن يُنحر الحيوان حتى تشقّ أحشاؤه وتفصل عن بعضها وتفحص بدقة. ولأن «السبلاخنا» خفيّة ولا تُرى فإنها لا تعبر في جسم الأضحية عن الحياة المحركة للحيوان فقط، بل تعبر بواسطة العلامات المكتوبة عليه كما الرقيم، عما يجب على المضحّي أن يعلمه حول علاقته بالآلهة، ذلك أن السبلاخنا هي كناية عن نبوءة حقيقية. ولأن الأحشاء وُضعت في ظلمة البطن، فإنها ترسم وتُوضح، دون خطأ أو خداع، الطرق التي تجعل البشر يتواصلون بالآلهة. وعند البشر أيضاً يكون الباطن مظلماً وخفياً. ولكي نعرف ماهو الإنسان وماهو طبعه وماهي مشاعره الحقيقية تجاه الآخرين، يجب أن نفتح صدره ونراقب «السبلاخنا» التي تكون، حسب الحالات، إما صلبة أو رخوة، وإما مُحرقة أو باردة، وإما مبسوطة أو منقبضة. عندئذ نستطيع أن نعرف كيف نتعامل معه. إن المشاعر والمقاصد ليست متموضعة فقط في الأحشاء ومخبّأة فيها، إنها وضع هذه الأحشاء. فالغضب مثلاً هو توتر مفرط في السبلاخنا. تخضع مجمل الأحشاء لوصف وترميز يستعملان مفردات عديدة دُرست كثيراً ومازالت تحير المفسر المعاصر، وهي: «كارذيا» (القلب) و«ايتور» (الرئة) و«إيبار» (الكبد) و«فرينيس برابيذيس» (الحجاب الحاجز) و«مينوس» (المرارة) و«ثيموس» (النفَس) و«بسيخي» (الروح) و«نوس» (العقل)[1]. وتفتح روث بادل الملف من جديد دون أن تنسى شيئاً من الدراسات السابقة. وتُظهر النصوص الطبية التي تستخدمها على نحو كامل وتؤكد وتوضح ما لاحظه هوميروس والكتّاب المسرحيون. ولأن هذه المفردات دون أن نميز بينها، تدل

١ ـ رأيت أن أترجم معاني هذه المفردات التي وردت في النص باللغة اليونانية دون ترجمة. (المترجم).

على ظواهر نفسية وأمور عضوية حقيقية، فإنها في معظمها تدل على معنى عاطفي وذهني معاً؛ ولهذا غالباً ما يصعب التمييز بين وظائف كل منها وتحديد المعنى التشريحي الدقيق المرتبط بها؛ لذا يمكن استعمال المفردات نفسها وتطبيقها إما على السوائل التي تسري في الجسم كالدم والمادة الصفراوية تارة، وعلى الأنفاس المحتبسة في الداخل أو المنبعثة إلى الخارج. ويبدو لي من العبث الشديد أن أحاول ترجمة هذه المفردات المتغيرة والزئبقية بكلمات مستقرة في مقولاتنا النفسية وعلومنا التشريحية الفيزيولوجية: «لا توجد كلمة واحدة تمارس احتكاراً على الفكر والعاطفة. فهناك أعضاء داخلية معينة تُنظَم مع الأفكار وردود الأفعال النفسية. ولا ينفصل النشاط الفكري عن النشاط العاطفي» (ص ٣٩). أيجب أن نستنتج مع «برونو سنيل» وبعده أن الإنسان اليوناني القديم لم يعرف الاحساس بوحدة جسمه وبحدة أناه؟ لا تعتقد روث بادل ذلك..

ترى أن هناك وحدة في العالم الداخلي. فكل إنسان يشكل ذاتاً مزودة بهويتها. ويكفي مال أوليس، كي يُثبت ذلك. ولكن هذه الوحدة وهذه الهوية للفرد البشري ليستا من الطبيعة نفسها التي يعرفها وعي الإنسان المعاصر. فهناك وحدة لتعددية ما، وهناك هوية لكائن متحرك تشبه عندنا تلك الهوية التي يقدما عالم خارجي وحيد ومجزّأ إلى قوى متصارعة في آن، عالم ثابت وزئبقي معاً. إن وحدة الوعي الحميمي لا تتعارض مع تبعثر العالم الخارجي وتشظّيه في المدى الرحب؛ إنها مطابقة لوحدة الكوزموس وتتضمّن أشكالاً من الانتقال المتبادل بين داخل نفوسنا وخارجها، بين المادي والإلهي. إن أعضاءنا وعقلنا «مثقوبة» وغير كتيمة، وتخترقها دائماً تدفقات سائلة تحاصرها وتُضعفها أحياناً كثيرة وتقويها أحياناً أخرى، وتغيّرها دائماً.

إن هذه الهشاشة الأساسية عند الإنسان في جسده وروحه معاً، هي التي يعتبرها الأطباء آلاماً مرضية والتي يرى فيها المسرحيون سبباً للاضطرابات والمصائب الناجمة عن سيطرة الأهواء. وحسب الأطباء، يؤدي هيجان القوى الخارجية وسيطرة قوة واحدة فينا على باقي القوى، يؤدي إلى اختلال ميزان القوى أي ميزات الصحة الذي تهدده اضطرابات العالم الخارجي. ونرى الشيء نفسه في النظريات السياسية إذ إن المساواة بين القوى هي التي توفر للمدينة صحتها واستقرارها[1]. ونرى أيضاً أن الأهواء عند الأبطال المسرحيين تتناقص مع القسطاس المرتبط بضبط النفس،

١ ـ يذكر النص الفرنسي عبارة «ايسونوميا تون ذيناميون» دون ترجمة. فآثرت نقلها إلى العربية (المترجم).

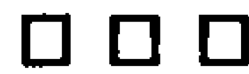
وتوصف فيها باستعمال نفس الكلمات ونفس الأساليب الواردة في النصوص الطبية. وبالإجمال نستطيع القول إن العالم الذي يحيط بالبشر إبان القرن الخامس، يظهر، في كل تغيراته التي لا تنقطع، عالماً خطيراً، لأن معظم العلل التي تصيبهم تأتيهم من الخارج. يعانون من التحولات والتقلبات التي تأتي بها الحركات الخارجية. ولكنها في الوقت نفسه الشرط الأساسي للمعرفة، لأنها تفتح الأذهان وتثير الفضولية وتحثّ على التفكير والتبصّر والتأمل: «إن هشاشتنا هي النبع الذي ننهل منه معرفة نفيسة» (ص ٦٨).

تستعيد التراجيديا هذه التوترات والتناقضات والالتباسات الخارجية فينا الناجمة عن علاقات الداخل بالخارج وتوظفها لصالحها مع التشديد على بعض الملامح التي كان يعبَّر عنها إجمالياً وحسب في عدد من مجالات الثقافة اليونانية الأخرى. إن وعي الشعور بالتهديد الحي وغير الإنساني المحفور في ذات العالم الخارجي والمتحفّز لاختراقنا، هذا ما تعرضه التراجيديا من خلال شخصية مسرحية تسيطر عليها الانفعالات من كل صوب وتأخذ عنده أشكال حيوانات متوحشة وقوى شيطانية. فيستسلم البطل في داخله وفي حياته الحميمية لما هو مختلف عنه ويحرّكه ويرغمه، فيكون غريباً عن نفسه وعما يفعله، ويصبح أثناء المأساة نفياً لذاته. إن غرابة الوعي المأساوي للذات تُدينها من كل ما يمت بصلة إلى الفوضى الناجمة عن وجود فاصل أو تنافر يتعارض مع المعايير المعروفة عند الإغريق، أعني بها المرئي والمضيء والمعروف والنقي والمستقر والمذكر. وتُبدع روث بادل عندما تكتشف في النصوص أشكال الأحشاء والأنا الداخلية والروح التي ـ عندما تستسلم لفيض الانفعالات وتدفق الأهواء ـ تربط بينها وبين الظلمة، والليل الذي يسوق موكباً من الأطفال المشؤومين، والجحيم أو ذلك العالم السفلي الذي تخترقه أنهار جحيمية تشبه «السبلانخنا» عندما يسيطر عليها عباب من الأمزجة الفاسدة. إن ديجور الأحشاء التي يدلهم فيها الدم الأسود بسبب الأهواء، يشبه أيضاً عضو المرأة الجنسي (وكلمة سبلانخنا تعني هذا أيضاً)، أي ذلك الجزء الداخلي والحميمي والمخفي في جسد المرأة الذي ينفتح عندما يُخترق من الخارج والذي يحتمل معنيين مزدوجين: فإما أنه يصنع الحياة ويعطي النطفة حياة جديدة، وإما أنه بسبب النجاسات التي يفرزها يكون قوة للتدمير.

وهكذا تكون الباطنية المأساوية ذات بعد أنثوي مهيمن. والروح فينا هي أيضاً مفتوحة وينالها من يخترقها من الخارج وتتأثر بالوصمة الإجرامية التي تستدعي العقاب «آتي». صحيح أنها مبدعة وفاعلة بمعارفها وأقوالها واستقلالها. ولكن التراجيديا تحبّذ

كثيراً ـ بين هذين النموذجين من التفكير عند اليونانيين، إذ يكون الواحد منهما مستقبلاً وسلبياً تارة، والآخر فاعلاً تتمخّض فيه المشاريع والقرارات تارة أخرى ـ تحبّذ الأول. وتنتصر السلبية والأنثوية. وبعد القرن الخامس، نحت الفلسفة إلى قلب تلك الصورة النشيطة للروح المذكرة.

من بين التحليلات التي تناولت وجسّدت هذه الملاحظات، هناك تحليلان يتمتعان بغنى ومعنى عاليين. ويدور الأول حول قرار أغاممنون بتقديم ابنته كأضحية. وأثار نص مسرحية أغاممنون (ب ٢١٩ ـ ٢٢١) كثيراً من تعليقات الأخصائيين[١]. ولكن لم يعبّر الكثير منها عن أن الريح التي حرفت عقل أغاممنون كانت من الخارج والداخل في آن. فالرياح التي دفعت الأسطول إلى الإبحار والنَفَس الذي أوحى به أحد الآلهة والذي أهاج من الداخل رغبة الملك السرية وسيطر على قراره الكافر، تظهر كأنها من نسج خيال نصي واحد. والتحليل الثاني ـ المتعلق بطبيعة الايريني عند الكتاب المسرحيين ووضعها ودورها في أعمالهم، لاسيما في مسرحية الـ«ايمينيذيس»[٢] يشكل قمة المسرحية وخاتمتها. فأكثر من كل القوى الليلية، كانت هذه الآلهات المستكلبة والمتعطشة للانتقام والفالتة من عقالها والتي تبحث كشرذمة عن آثار مقتل الأب والتي يهجس عقلها بالدنس، كانت أسطع مثال على المجابهة والتواطؤ بين الخارج والداخل وبين الإنساني وغير الإنساني. ولكن روث بادل استطاعت أن تستخلص من الشعائر الأثينية المقامة للايمينيذيس ومن تحوّلها إلى قوى شريرة تحرس المدينة وأرضها وسكانها كما تحرس حضورها الذي أصبح جلياً في الفضاء العام للمسرح، الكلمةَ الأخيرة من بحثها إذ قالت: «لقد زرعت مدينة أثينا النظرة الأبولونية لدنس الروح وحصدت مفارقة الديجور المنير، المنتقل من الداخل الذي وُضع في وضح النهار. إن التراجيديا على غرار مفهومها الخاص للفرد، قد احتلت الموقع الذي يستطيع الهول فيه أن يكون نافعاً، ولو للحظة».



١ ـ مسرحية لاسخيلوس كتبها عام ٤٥٨ ق.م وروى فيها كيف قتلت كليتمنسرا زوجها أغاممنون بعد عودته مظفراً من طروادة. (وتعتبر هذه المسرحية الجزء الأول من ثلاثية الأوريستيا (المترجم).

٢ ـ هي الجزء الثالث من ثلاثية الأورستيا لاسيخيلوس (المترجم).

# الموت والخلود

# الجسد الإلهي، الجسد الخالد

يبدو أن الجسد والآلهة هما موضوعان راهنيان ومعاصران. وقد يكون هذا هو السبب الذي حدا بعدد من المؤرخين والاختصاصيين في مجال الأديان المختلفة ليفكّروا معاً أو بالأحرى ليتساءلوا عن جسد الآلهة[1]. في الحقيقة، إذا كانت المشاكل التي يثيرها تجابه الجسدي والإلهي تبدو لنا مشاكل راهنة تماماً، فلأنها قديمة قدم العالم ونجدها بأشكال مختلفة في صميم جميع الأديان وتسيطر ربما على طريقة تفكيرنا بالوضع البشري.

لماذا إذن لم تطرح هذه المسألة مباشرة ولم تعمّق في الحقل الديني بمجمله؟ عندما تجذرت ثقافة الإنسان الغربي في التاريخ ومعتقداته، ظهرت الأحكام المسبقة وضروب الرفض كحواجز معرفية تحاول إبقاء بعض جوانب الإلهي في الظل، مع العلم أن البحث المتقصّي المقارن يهدف إلى توضيحها.

أهناك انتهاك للشفافية وللروحانية ولوحدانية الإلهي، عندما ندرس الآلهة انطلاقاً من أشكالها المتعددة التي تبرزها الشعائر للمؤمنين (فهناك آلهة، بأجسام بشرية أو حيوانية أو الاثنين معاً، وهناك آلهة مرتبطة بالأشياء وآلهة تجمع في أجسامها مواد مختلفة)؟ وهكذا عندما نعالج الإلهي عبر الجسد، أي من خلال الدوني، كما يرى بعضهم، ألا نجازف ـ بذريعة الموضوعية العلمية ـ بإنزال الألوهة إلى تلك الصور التي حاولت الأديان التوحيدية أن تخضعها لها وأن تعود إلى الوثنية وإلى التمائمية؟.

في الحضارات التي ندرسها، لابد لنا أن نعرف إذا كان الجسد ـ الجسد البشري أو الإلهي ـ يرتبط تماماً بما ندعوه في أيامنا بالواقع المادي، وإذا كانت الألوهة، في ما

١ ـ في إطار العمل الثيمي المبرمج ATP المتعلق بأشكال الوثنية، اختارت مجموعة من المركز الطبي الوطني للبحث العلمي موضوع «جسد الآلهة» كثيمة بحثية، وعقدت اجتماعات عمل منتظمة دارت حول هذا الموضوع. وعقد مؤتمر بمبادرة من الأستاذ «بيرنيولا» لتدارس هذه المسائل، في جامعة روما الثانية مابين ٢٣ و٢٤ كانون الثاني عام ١٩٨٦؛ وكان عنوان المؤتمر «جسد الآلهة وجسد البشر».

يربطها بالبشر أو يعارضها بهم، وفي قربها منهم وبعدها عنهم، تحدَد ككائن روحاني تماماً، ودون ارتكاب أي خطأ يخون المعنى.

هناك قصة طريفة يرويها موريس لينهارت من شأنها تحذيرنا. إن لينهارت هو اختصاصي في الأعراقية وقسّيس بروتستانتي ارتأى في عمله الميداني أنه يجب فهم عقلية سكان كاليدونيا الجديدة، وذلك بأن نقدم لهم ـ كما يقول ـ ما ينقصهم: أي معرفة الروح. وذات يوم أراد أن يختبر مدى التقدم لدى أولئك الذين علّمهم لسنوات طويلة، فقال لأحدهم: «في المحصلة قدّمنا لتفكيرك مفهوم الروح». فأجاب فوراً: «كلا، لم تقدموا لنا الروح. لقد كنا نعرف وجود الروح وكنا نتصرف حسبها؛ ما قدمتم لنا هو الجسد»[1].

هل كان الكاليدونيون بحاجة إلى الجسد؟ وهل كانوا يرون فيه إلى حد ما شيئاً روحياً يظنونه جسداً ويعيشونه كجسد؟ ما قدمه لهم لينهارت هو فعلاً الجسد بالمعنى المسيحي، الجسد اللحمي، الجسد الساقط الموسوم بالخطيئة، الجسد المنوط به خلاص كل فرد وافتداؤه بواسطة إله متجسد، ولكنه أيضاً الجسد المادي، الجسد الجسد المنفصل عن النفس والمتعارض معها تعارض المادة والروح، الجسد الذي يتمتع بصورة طبيعية مرئية وبشكل تشريحي معين وبآلية فيزيولوجية خاصة. أي أنه جسد لا تسكنه إذن الأرواح والأنفاس والطاقات، ولا يعشش فيه الأجداد ولا الآلهة المعبودة، ولا تخترقه وتسيطر عليه القوى الماورائية؛ إنه جسد موحَّد في عناصره العضوية، بدل أن يكون جسداً متعدداً ومجموعة من الرموز ذات الطابع الشخصي والمترسخة في غضون الحياة. إنه جسد اتخذناه، في ولادتنا وحافظنا عليه حتى الموت، بدل أن يكون جسداً موشوماً ومزيّناً نالت منه التشويهات الشعائرية كي تعبر عن قيم اجتماعية وجمالية ودينية معينة. يجب أن يبني هذا الجسد كلما تقدمنا في العمر وكلما زادت مهماتنا وواجباتنا وكلما توفرت الأهليات والإمكانيات الجديدة. ما أدهش القسيس الذي كان يخاطب الكاليدونيين هو أن الجسد قاعدة عضوية للفرد البشري، وهو أنه جسد فردي مرتبط بالنفس ويحدد الشخصية ومصيرها الديني.

لن نفاجأ بأن تبدأ المحاولات التي تتكلم عن جسد الآلهة بالتساؤل عن جسد البشر وأن تبحث في القاموس الجسدي نفسه، من خلال طريقة استعماله وحرفه وتهديمه أحياناً، عن العلامات التي ـ بمجازاتها وتتابعاتها وطرق الانتقال الممكنة بين الآلهة

١ ـ موريس لينهارت: «بنية الشخص البشري في ميلانيزيا»، ميلانو، ١٩٧٠، ص ١١٤

والبشر ـ ترسم الحدّ الفاصل بين هؤلاء وأولئك. في لعبة المرآة هذه التي تعكس الجسد البشري والجسد الإلهي، يحيل الواحد إلى الآخر وينفصل عنه؛ وما أكثر الصور المرتبطة بذلك. وتحظى بعض الثيمات بقيمة عامة وحتى وإن رُسمت بشكل مختلف في شتى الأنظمة الدينية. دون الخوض في التحليل المقارن الضروري بلا شك والذي يتجاوز إطار هذه الصفحات القليلة، سنقتصر على ذكر أهمها.

الموضوع المهم الأول هو التباين القائم بين الجسد الفاني والجسد الخالد. ونجده في كل مكان، ويتجلى حسب الحالات. وحتى في اليونان التي يبدو فيها التعارض مطلقاً ـ إذ يحدد الموت وضع البشر فلا يستطيعون بأي حال من الأحوال أن يفلتوا من قبضة المنون، عكس الآلهة السعداء الخالدين ـ يحصل أن تكون الحدود رجراجة بعض الشيء. فمع أن الآلهة لا يستطيعون أن يموتوا فإنهم أحياناً يعرفون مع ذلك حالة تشبه الموت، وذلك بسبب انحسار كيانهم أو إرهاقه، أي عندما يُجرحون ويقيّدون ويزجّ بهم في أسافل الأرض ويقصون عن عالم الآلهة ويحيّدون. ويذهب البابليون أبعد من ذلك، فإزاء الآلهة التي يعبدها العدو المهزوم، يستطيع المنتصر لا بل يجب عليه أن يمحقها من الوجود ويستأصل شأفة تماثيلها العبادية والهياكل المكرسة لها ويطمسها من عالم البشر. وبمعنى متباين، هل هناك إمكانية ليرتقي البشري الفاني إلى الإلهي الخالد؟ الجواب العادي لليونانيين هو كلاّ، فكل إنسان ل جسد خاص به مصيره الفساد؛ وعندما يتهدم هذا الجسد يزول الإنسان معه دون أمل في البقاء على قيد الحياة أو الانبعاث من جديد. وفي إطار هذه الحضارة، لم يكن للخلود سوى شكلين، إما الخلود «الاجتماعي»، أي أن تحفظ الذاكرة الجماعية الاسم والشهرة والمآثر التي أنجزها شخص مشهور، لا لأنه يبقى حياً إلى الأبد، بل كميت مجيد، وإما استنباط فئة جديدة «غير جسدية» وهي النفس المتعارضة مع الجسد مع أنها مرتبطة به وثابتة فيه كعنصر غريب وكجزء إلهي لايفنى. ولكن هذا الحل الذي نعلم إلى أي مآل آل كان يشكك في أسس التعددية الإلهية إذ نزّه آلهة اليونان من كل قيود الجسد الضيقة. على العكس من ذلك نجد أن الطاوية في الصين كانت تقترح على الحكيم أن يبني له جسداً لايفنى، ذلك أنها كانت تعتبر الجسد البشري كعالم مصغّر أو كصورة مكثّفة للكون الأشمل؛ ولذا تكفي إزالة جميع عوامل الفساد كي يجد الجسد نفسه متطابقاً مع النموذج المثالي الذي يشابهه ولكن بشكل مصغّر. وفتحت المسيحية أفقاً مختلفاً، فقد ربطت الجسد ـ أكثر مما فعل التراث اليوناني ـ بفردانية الكائنات المفردة. فرأي أفلاطون أن النفس الإلهية كانت تحل في الإنسان بشكل غير شخصي أو يفوق الشخصي، ولم

يكن الخلود أقل حظاً منها. ورأى المسيحيون أن المخلوق البشري قيامة لجسده، وتضمن لكل إنسان ـ في وحدانية كيانه ـ بلوغ الحياة الأبدية.

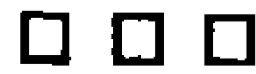
وهناك تعارض آخر يكمن في مقولة الجسد المرئي والجسد اللامرئي. ويتضافر هنا تساؤلان هما: كيف يستطيع الجسد أن يكون لامرئياً؟ وكيف تستطيع الألوهية أن تكشف وجودها وفعلها وسلطانها، إن لم يكن بشكل جسد مرئي؟ وهكذا يراوح كل دين بين الحاجة إلى وجود إلهي يستطيع البشر الأرضيون بلوغه وبين ضرورة إقصاء الآلهة عن كل حدود هذا العالم الذي يجب عليهم الابتعاد عنه. فهناك حلول كامل وتسام كامل، ولا يستطيع أي دين أن يقتصر على أحد هذين القطبين. إن المسيحية ورثت اليهودية وذهبت بعيداً في إرادة التسامي ومنعت إنشاء صور للإله الواحد، وهي أيضاً الدين الذي لا تكتفي الألوهة فيه باتخاذ جسد مشبّه يظهر في الرؤى والتجليات، بل تتجسد فعلاً وتتخذ جسداً وتضطلع في هذا الجسد بذلك الجانب الذي تحاول الأديان الأخرى فيه تجنيب الشيء الإلهي مما يمسّ عظمته، أي الآلام والجراح والموت.

إن جسد الإله، المرئي واللامرئي الظاهر والخفي الموجود هنا وهناك وفي كل مكان دون أن يكون في مكان والذي هو، بموجز الكلام، في رحاب الآخرة يطرح مشكلة العلاقات مع الإلهي ومع الشكل أو الأشكال والفردانية. فالجسد شكل، والجسد يُسوَّر في حيز محدد ويموضع في ذات الوقت في مكان معين. ويبدو أن هذه الحدود التي تتم بالجسد وفيه، تشكل الشرط الضروري كي يرتسم الفرد في خصوصيته. فعلاً تملك الآلهة فردانية، ولكن وجودها الطافح والحيوي الذي تمتاز به لا يرتضي أن ينحصر ضمن حدود يرسمها شكل معين. وبالتالي فإن الجسد الإلهي هو نفحة وطاقة وفعل وبهاء وتلألؤ ومجد وعظمة، أكثر من كونه شكلاً. تجلى هذا التحرر من كل الأشكال في الهند بخاصة، إذ يتكلم الهنود لا عن جسد الآلهة وإنما عن تعدد أجسادنا، ويتجلى أيضاً في تعدد أشكال جسد المسيح. وعكس ذلك نرى في «مالي» أن جميع الـ«بولي» تعطي جسداً وحياة لقوة فعّالة وتجسد في بنيانها الفريد ألوهةً متميّزة. وتمنح هذه الصفة الوحيدة وجه الإله قدراتِه وقيمته ومهابته. وقد تظهر قطبية جديدة في الجسد الإلهي، فيكون الإله دائماً ـ ولكن حسب الحالات ـ فاعلاً فردانياً حصراً وقوة أو مقولة كونية معاً.

أما تصوّر الآلهة فقد كان المسار الآخر من هذا التحقيق المتعلّق بالجسد الإلهي. ماهو العنصر المشترك والمختلف بين صنم مصنوع من مجموعة موات من شتى المواد وبين الصورة الحيوانية كلياً وجزئياً وبين التصور البشري التام؟ ماهي حدود الشكل

الحيواني والشكل البشري وماذا تعني؟ هنا أيضاً نرى أن تصور الإله يقع بين قطبين. فمن جهة هناك إرادة لاستحضار الإله وتجسيده في صورة حية ومتحركة تكون إناء له؛ ومن جهة ثانية هناك مجهود يشير - في الصورة نفسها وعبرها - إلى المسافة الشاسعة التي تفصل بين الكائن الإلهي وكل مايمثله على هذه الفانية. وبالتالي لايتم تصوير الآلهة فقط عبر صور تعطيهم مظهراً جسدياً. يستطيع الجسد الإلهي أن يتجلى في علامات الكتابة، كما هو الحال في الصين، أو أن يشيَّد عبر الحركات الشعائرية المتتالية وعبر الحيثيات المنضبطة والدقيقة لعمليات النحر وعبر التلاوة الحرفية لكلمات «فيدا»، كما هو الحال في الهند. ونجد تعارضاً بين الأديان التي تركّز - في الشأن الإلهي - على السلطة والقوة والمبادرة والطاقة الحيوية، وتحشر جوانب القدرة هذه في أشكال متميّزة وتنسج حولها - كي تصوّرها تصويراً أفضل - الحكايات الأسطورية والتصورات التشبيهية، وبين الأديان التي تعطي الأولوية لمقولات النظام والاستقامة والانصياع للقواعد، فتميل إلى وضع الآلهة في الدرجة الثانية وإلى حلها كما لو كانت خصوصيتها مرتبطة بالوهم «المايا» لا بل إلى إزالة تساميها في الشعائر والكلمات التي تضفي عليها شكلها.

تستطيع الآلهة أيضاً - بصفتها صوراً وعلامات مكتوبة وأقوالاً وشعائر - أن تتجسد في شخص المؤمن بالذات، فيركز قواه العقلية كي يتصورها ويسعى إلى استقبالها في شخصه فتستحوذ الحضرة الإلهية على جسده في غمرة سكنها فيه. في روما كان كاهن جوبيتر أو القائد المظفر بمثابة تمثال متحرك ومقدّس - دون أن يجسد حصراً رب الأرباب - وكانت السلطة المطلقة (Imperium) تتجلى أمام الرومانيين بشكلها كجسد إلهي وتظهر لهم في شخص الإمبراطور المؤلَّه. أما تلميذ يسوع المسيح فكان بعلامات الصلب، والحزّ، والجراح، والأمراض، يتقمص في جسده الجسد المتألم لإلهه ويتماهى معه.



## هل البسيخي (الروح) هي صنو الجسد أم انعكاس للإلهي؟

كتب جيمس ريد فيلد: «إن هوميروس يجهل كل شيء عن الروح»[1]. ويقصد بكلمة «الروح» ما نقصده نحن طبعاً، لأن هوميروس ذكر كلمة «بسيخي» مرات عديدة ويعني بها ذلك الشيء الذي يفارق الإنسان ساعة موته وينزل إلى الجحيم (الهاديس). وعن الإنسان الحي لم يرد أبداً قولهم إنه يملك روحاً، إلا في تلك الحالات النادرة التي يقع فيها ضحية الإغماء، فتغادر الروح هُنيهة من الزمن كما لو كان ميتاً. فالناس إذن لا يملكون «بسيخي»، ولكنهم يصبحون أرواحاً، أي ظلالاً رخوة تقضي في دياجير الجحيم حياة ناقصة. ويقول ريدفيلد بحق: «إن البسيخي ليست نفساً وإنما هي طيف[2]».

وكطيفٍ فإن البسيخي عند هوميروس تقترب من ظواهر أخرى تندرج مثلها في فئة ماسماه قدامى الإغريق «إيذولون» التي يجب ترجمتها بـ«صنو» وليس بـ«صورة». فعند هوميروس هناك ثلاثة أشكال للظهور الماورائي تشير إليها كلمة «ايذولون».

فهي أولاً طيف أي «فازما»، وخلقها أحد الآلهة على مثال شخص حي يشبه المثال الذي صنعه أبولون «شبيهاً بإينياس وشبيهاً بأسلحته»[3]. فوجد أبولون هناك ليجنبه المعركة. وحول مخايلٍ ما، يتجابه المقاتلون الإغريق والطرواديون ويتقاتلون بضراوة لأنهم مقتنعون بأنهم يرون البطل شخصياً[4].

وهي ثانياً حلم أو صورة حلم «أونيروس» وهو الصنو الطيفي الذي ترسله الآلهة على صورة كائن حقيقي، ورأى فيه اليونانيون تجلياً يتم أثناء النوم. والمثال على ذلك

١ - "Le sentiment homérique du Moi", Le Genre humain, 12, 1985, (Les usages de la nature), p. 96.

٢ - المرجع نفسه ص ٩٧.

٣ - الالياذة، النشيد الخامس، الأبيات ٤٤٩ - ٤٥٣.

٤ - نجد نفس الاستعمال لكلمة «ايذولون» التي أطلقت على طيف أو مخايل «ايفيجيني»، هزيود، المقطع ٢٣ السطر ١٧، أو طيف «هيرا»، هزيود، المقطع ٢٦٠، مع حاشية ابولونيوس الروديسي (٤، ٥٨)، أو طيف هيلانة، هزيود، المقطع٣٥٨، مع حاشية ليكوفرون. (٨٢٢).

هو ذلك الحلم «المشابه لنسطور تماماً» الذي أتى كرسول لزوس ليلتقي بأغاممنون أثناء نومه وليطلب منه أن يدعو المقاتلين الأخائيين إلى القتال(1)؛ أو تلك الايذولون (الصورة) التي صنعتها الإلهة أثينا إذ أعطت «إيفثيمي» بنت «ايكاروس» ملامح امرأة أرسلتها إلى بينولوبي المستغرقة في النوم(2).

وهي أخيراً وبخاصة أرواح الموتى المسماة «ايذولا كامونتون» (أطياف الراقدين)(3). وتتم مخاطبة الروح (بسيخي) كما يخاطب الإنسان نفسه(4). فالروح تشبهه تماماً، مع أنها لا تتمتع بوجود شخصي حقيقي، مما يجعلها في تشابهها مع الكائن الذي تحمل ملامحه(5) قريبة من ظل أو حلم(6) أو «دخان»(7).

إن وحدة الظواهر الثلاث (أي فازما المخايل الطيفي، واونيروس الحلم، وبسيخي النفس) نراها نحن متباينة ولكنها كـ«تجليات» تتضمن جميعها بعداً من أبعاد العالم الآخر؛ وتأتي وحدها - في السياق الثقافي لبلاد الإغريق القديمة - من أنها فُهمت بنفس الطريقة واتخذت دلالة متشابهة. ويحق لنا بالتالي أن نتكلم عنها كمقولة نفسية حقيقية، أي مقولة الصنو التي تقتضي وجود تنظيم ذهني مختلف عن تنظيمنا. فالصنو مختلف تمام الاختلاف عن الصورة. فليس شيئاً «طبيعياً» ولكنه ليس منتَجاً ذهنياً، إذ أنه ليس تقليداً لشيء حقيقي وليس وهماً في الذهن، كما أنه ليس ابتكاراً من ابتكارات الفكر. فالصنو هو حقيقة واقعة خارج الشخص ويندرج

١ - الألياذة، النشيد الثاني، الأبيات ٥٦ - ٥٨.

٢ - الأوذيسة، ن ٤، ب ٧٩٦ - ٧٩٧، ٨٢٤ - ٨٣٥، فصورة الحلم لها شكل جسد امرأة.

٣ - الالياذة، ن ٢٣، ب ٧٢ و١٠٤؛ الأوذيسة، ن ١١، ب ٨٣، ٤٧٦، ٦٠٢ والنشيد ٢٤ البيت ١٤.

٤ - الألياذة، ن ٢٣، ب ٦٥ ومايليه؛ الأوذيسة، ن ١١، ب ١٥٢ و٤٧٥ وتوابعهما.

٥ - إن تماثل الايذولون الكامل مع الصنو يتجلى في كلمة «إييكا» (يبدو، يليق) المشتقة من فعل «ايسكو، ايكازو» (دمج)، ومن هنا صفتا «ايكاستوس» و«ايكيلوس» «مماثل، مشابه»، وترتبط بهذه المفردات كلمة «ايكون» (الصورة) التي شاع استعمالها بعد القرن الخامس الميلادي. فمنذ البداية، لم يكن هناك تعارض بين كلمتي «ايذولون» و«ايكون» (الصنم والصورة). وفي العصر القديم كانت «ايذولون» تعني المخايل، ونُظر إلى هذه المفردة كتجلٍ «ماورائي» وكظهور لطيف معاً. وهنا أراني أبتعد عن الأطروحة التي قدمتها س. سعيد ونشرتها في مجلة الآداب الفرنسية بعنوان «اسمان يدلان على الصورة في اليونانية القديمة: ايذولون وايكون»

"Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles - Lettres,* avril - juin, 1987. p. 309 - 330. (Voir plus haut, p. 383. sq.).

٦ - الأوذيسة، ن ١١، ب ٢٠٧ و٢٢٢.

٧ - الالياذة، ن ٢٣، ب ١٠٠.

في العالم المرئي، ولكنه في تماثله مع مايُخفي يختلف ـ بطابعه الغريب ـ عن الأشياء المألوفة التي تشكل الزينة العادية للحياة. فيلعب الصنو على مستويين متفارقين فعندما يبدو للعيان موجوداً يتبدى وكأنه ليس من هنا كما لو كان ينتمي إلى مكان آخر لا يمكن الوصول إليه.

وهكذا فإن مايراه آخيل من «ايذولون» فطرخلس ينتصب أمامه عندما ينام، وذلك بعد ليلة طويلة من اللوعة والسهاد استحوذ فيها حنين الراحل على نفسه، فما انقطع عن استعادة ذكرى صديقه. فالايذولون ماثلة فوق رأس آخيل المضجع، كما يحدث ذلك في الحلم «أونيروس»، ولكن هذه الايذولون ماهي في الحقيقة إلا روح «بسيخي» فطرخلس ما يراه آخيل منتصباً أمامه هو فطرخلس نفسه، بقامته وعينيه وصوته وجسمه وثيابه[1]. ومع ذلك، عندما حاول أن يضمه إلى صدره تبين له أن الايذولون عصية على ذلك، فخرج دخان وغار في الأرض بعد أن أصدر صوتاً يشبه صوت الوطواط[2]. ففي الايذولون إذن شيء من الخداع والخيبة والمراوغة «أباتي»، ذلك أن وجود الصديق يعني أيضاً أنه نسمة أو دخان أو ظل أو طيران طائر..

ولكي نفهم هذه اللعبة التي تمارسها الروح، أي لعبة الحضور والغياب، لابد من التكلم بإيجاز عن الشعائر الجنائزية كما تتجلى في ملحمتي هوميروس. وتتكشف مقاصدها وتتضح من خلال التعارض، وتغيب هذه الشعائر عندما يُحرم الميت من الدفن ولاسيما حين ترفض ممارسات الدفن على صعيد الشعائر، وتستنكر بخاصة أساليب انتهاك جثة العدو. ويقوم هذا الانتهاك «إيكيا» على التمثيل بجثة الخصم ويجردها من علاقاتها الإنسانية ويدمّر كافة القيم التي تمثلها أكانت قيماً اجتماعية أو دينية أو جمالية أو شخصية. فيلطّخ الجسد بالغبار والتراب كي يفقد صورته الخاصة

١ ـ تقول الألياذة في النشيد ٢٣ البيت ٦٦: «فمثلت أمامه روح فطرخلس المسكين، وكانت تشبه البطل بقامته وعينيه الجميلتين وصوته وجسمه الذي كان يرتدي الثياب ذاتها». وتقول في البيت ١٠٧ إن آخيل لاحظ أن روح فطرخلس كانت تشبهه بشكل مدهش.

٢ ـ يجب أن نقارن الأبيات ١٠٠ ـ ١٠١ من النشيد ٢٣ من الألياذة بالبيت ٧ ولواحقه من النشيد ٢٤ من الأوذيسة. ذلك أن السيناريو يتكرر مع أوليس عندما يعاين روح أمه «أنتيكليا» تصعد من الهاديس لتشرب شيئاً من دم الذبيحة التي نحرها ابنها فيلتقي بتلك التي فصلها الموت عنه عن طريق هذا الشراب. فيبدأ الحوار بين الأم وابنها كما لو كانا كلاهما شخصين حقيقيين على قيد الحياة. وأراد أوليس أيضاً أن يضم إلى صدره روح أمه. وحاول ثلاث مرات عبثاً، إذ أفلتت هذه الروح من يديه وطارت كظلّ أو حلم (انظر الأوذيسة أيضاً، النشيد الحادي عشر، الأبيات ٢٠٥ ـ ٢٠٧).

ويصبح غير معروف، ويلقى به للكلاب والجوارح والأسماك كي يفقد وحدته وتمامه الشخصي بعد نثره وتقطيعه وبعثرته. ويُترك الجسد ليصبح جيفة متفسخة تحت الشمس كي لايتمكن من بعد في العالم الآخر أن يضطلع بقيم الجمال والشباب والحياة التي ينبغي على الجسد البشري أن يعكسها في هذه الأرض. وأخيراً، بدل أن يستقر هذا الجسد في قبر، يؤول به المآل فيصبح في بطون الحيوانات الضارية التي افترسته ويتحوّل لحماً ودماً لها، فيفقد كل أثر من آدميته. وهكذا حاولوا حرمان العدو من كل حق إنساني في الموت ورفضوا منحه ذلك الانتقال من حالة إلى حالة، كما رفضوا منحه تلك الهبة الغامضة التي يوفرها الدفن بشكل طبيعي. فبعد أن يرحل الميت عن عالم الأحياء وبعد أن يمحى اسمه من نسيج العلاقات الاجتماعية التي كان حضوره يشكل حلقة من حلقاتها، يصبح الميت الآن غياباً وفراغاً. ومع ذلك فإنه يستمر في الوجود على مستوى آخر وفي شكل من الوجود لا يتهدم؛ وذلك بسبب استمرار اسمه وبسبب مآثره التي بقيت خالدة بعد أن تغنّت بها الملحمة؛ ولم تخلدها فقط ذاكرة الذين عرفوها عندما كانت حية، وإنما جميع أولئك «البشر القادمين». وكذلك خلدتها شتى أشكال التذكر التي إن لم توفر للميت جسداً عنبرياً ـ وهو امتياز تتمتع به الآلهة وحدها، لأن أجسادها بدون دماء ولأن لحمها غير قابل للفساد ـ فإنها توفر له على الأقل بديلاً ملتبساً عما يمثله الجسد في حياته كحامل للشخصية وضامن لاستمرار الفرد في المجتمع. في هذا الشأن يشغل النُصب «منيما» و«سيما» وظائف متضافرة؛ فبأشكال ومستويات مختلفة ينقل كتابة مفارقة وهي كتابة الغياب عبر الحضور. ففي نهاية الشعائر الجنائزية، وبدخول الجسد نهائياً إلى حيز الموت، يتخذ في أعين الأحياء هيئة واقع ذي وجهين يُحيل أحدهما إلى الآخر ويتضمن نسخته الثانية؛ فمن جهة يوجد الوجه المرئي والمتموضع على الأرض والقاسي والمستمر كشاهدة القبر، ومن جهة أخرى هناك صورة للحياة الأخرى كلية الحضور وعصيّة على الإمساك وشاردة كالروح ومنفيّة في الدار الأخرى. إن الروح تشبه الجسد، فتصور في الرسم على الأواني كجسد مصغر أو جُسيد، فهي صنو الجسد الحي وصورة عنه إذ تماثله في شكله ولباسه وحركاته وصوته. ولكن هذا التماثل الكامل هش جداً. فالروح هي لا شيء وهي الفراغ والفناء والظل، وهي ككائن أثيري مجنح وكطائر محلق.

أما الحجر فمختلف تماماً، فهو مدمَّج ومكتَّل وموجود دائماً في المكان الذي ألقي فيه. ولكن هذا التماسك المادي هو تشابه لا بشكل الجسد الحي من بعد ولابشكله السابق، بل يشبه التغير الجذري الذي طرأ على وجود الميت حالياً وعلى غرابة وضعه

في الآخرة وعلى رحلته إلى مكان آخر يختلف عن جميع الأمكنة الموجودة على هذه الفانية. زد على ذلك أن الحجر بارد وقاسٍ وباهت وكتيم وخشن وفظ وجامد بينما الجسد الشاب الطافح بالحياة هو تحت أشعة الشمس حار ومرن ولامع وذو بريق في عينيه ونعومة في ملمسه ورشاقة وحيوية في تنقله. إن شاهدة القبر والروح (البسيخي) تتضافران للتعبير عن الوضع الاجتماعي الجديد للميت وعن وجوده في العالم الآخر الذي يتراءى للبشر أنه عالم الغياب.

وترى الروح أن بديهية التراثي على صحة تفاصيلها الملموسة جداً، وأن التشابه الكامل مع صورة الحي، يشكّلان نوعاً ما غلافاً للفراغ وحجاباً وهمياً يحجب العدم؛ ذلك أن الروح ليست ذلك الجسد الذي نراه فيها، بل هي صورته الطيفية وصنوه، إنها «الايذولون» التي هي على غرار الحلم والمنام والوهم والـ«فازما».

وتمثل مادية الشاهدة عكس ما يمثله الظل الهارب والحلم المجنح والمنام الزئبقي؛ ولكن الكائن الذي تدلّ عليه الشاهدة كبديل يظهر في الشكل الجامد للحجر كغيابٍ لمن هرب بعيداً وطار إلى أرض غريبة كما يطير الحلم وكما يطير الظهور والروح الراحلة.

* * *

وهناك معارضة بين هذه الروح الهوميرية وبين التصور المغاير للنفس الذي تطور في أوساط الطوائف الفلسفية الدينية كالفيثاغوريين والأورفيين، والذي ارتبط بتمارين روحية تهدف إلى الإفلات من الزمن والتناسخات المتتالية والموت، وذلك بتطهير وبتحرير الجزء الإلهي الذي يحمله كل إنسان فيه. ويشهد بانداروس، في إحدى مقطوعاته الشعرية التي لم تضع، بهذا التحول[1]. فإذا بقي تعريف الروح تعريفاً هوميرياً، إلا أنها لم تعد مخايلاً للراقد بعد موته. ولأنها موجودة في الإنسان الحي، فقد توقفت عن ارتداء شكل الصنو المتوهّم للجسد الراحل. إنها صنو الكائن الحيوي في استمراره «ايونوس ايذولون»[2]. وينام هذا الصنو الإلهي الأصل الذي لا يتعرض للفساد المعد لأجساد البشر الفانين، ينام عندما تكون الأعضاء نشيطة، ويستيقظ عندما ينام الجسد ويتجلّى عن طريق المنامات التي تدلنا على المصير الذي ينتظرنا في العالم الآخر، بعد وفاتنا.

---

١ - انظر كتاب المراثي للشاعر بانداروس، المقطع الثاني.

٢ - في ما يتعلق بالقيم «الحيوية» للايون وعلاقته بالبسيخي، انظر الإلياذة، النشيد السادس عشر، البيت ٤٥٣، والنشيد التاسع عشر، البيت ٢٧.

ولكن انقلاب القيم المتعلقة بالجسد والروح تم واكتمل على يد أفلاطون. فبدل أن يرتبط الإنسان بجسده الحي ارتباطاً وثيقاً، وبدل أن تظهر الروح كما لو كانت «أيذولون» للجسد الذي رحل، وطيفاً وصنواً له، تشكل الروح الخالدة المقيمة في أعماق كل إنسان وجوداً حقيقياً له. ومن هنا فإن مقام الجسد الحي يتغيّر، فيصبح عندئذ تراثياً بسيطاً، ويصبح الصورة الوهمية والهشة والسريعة الزوال والعابرة لكياننا الفعلي والدائم. في عالم المظاهر المتخيل، يكون الجسد «مايبدو مشابهاً للروح»[1]. لم تعد الأرواح أطيافاً للأجساد التي أصبحت رماداً في المحارق الجنائزية، وإنما «أصبحت أجساد الراحلين أطيافاً لمن ماتوا»[2]. وهكذا ننتقل من الروح كصنو طيفي للجسد إلى الجسد كانعكاس طيفي للروح. وهكذا ننتقل من الروح الطيفية للجسد إلى الجسد الذي يشكل انعكاساً طيفياً للروح. ويدل تحول العلاقة بين الجسد والروح على الأسباب التي دفعت أفلاطون ـ وهو المنظر الأول للصورة بصفتها خدعة محاكاة وبصفتها تخيلاً ـ إلى أن يستعمل، في ماكتبه عامة عن المحاكاة، كلمة مليئة بالمحمولات القديمة وأقل حداثة من كل الكلمات التي دلت عندها على الصورة[3]. يرى أفلاطون أنه يجب الحط من قيمة الصورة وتخفيض شأنها أمام الواقع الحقيقي. فالصورة طيف، أي أنها تخضع لنوع من السحر. إنها تفتن الألباب لأنها تتخذ، كما الروح عند هوميروس، الشكل الدقيق الذي تكون مخايلاً له. وتظهر بشكل مختلف عن طبيعتها. فهي ليست سوى تراءٍ، وإن ذلك التشابه المجرد الذي يحدد طبيعتها كصورة يطبعها بطابع اللاواقعية الخالصة. وتحافظ الصورة إذن على طابع الصنو الطيفي؛ ولكن عندما نرى كائناً يأتي من العالم الآخر، وعندما يبزغ العالم الآخر أمام أعيننا، تحل مفاتن الظهور وتوهمات التشابه محل ذلك، مادام الإنسان، بجسده، يلبث في مجال التراثي المجرد.

ـ «في حياتنا هذه، ما يشكل «أنا» كل إنسان ليس سوى الروح» كتاب الشرائع، الفصل ١٢، السطر ٩٥٩. انظر أيضاً كتاب «الكيفياذيس» ف ١، س ١٣٠، و«فيدون» س ١١٥ و«الجمهورية» ف ٥، س ٤٦٩.

٢ ـ «ليس الجسد لكل منّا سوى الصورة المشابهة المصاحبة للروح» (الشرائع، الفصل ١٢، السطر ٩٥٩).

٣ ـ «يحق لنا القول إن جُثث الموتى هي أطياف الراحلين» (الشرائع، ف ١٢، س ٩٥٩، وفيدون، س ٨١، إذ يقول: «إن الروح الطينية المرتبطة بالجسد تهيم بين الأضرحة والقبور، إذ ترى حولها أشباحاً ظلامية للأرواح وأطيافاً تظهر هذه الأرواح التي لا تحتاج كي تتحرر إلى أن تكون طاهرة بل بالعكس إلى المشاركة في المرئيات، فتصبح هي نفسها مرئية.

كي ينتقل المرء من التراثي إلى الوجود، عليه ـ عن طريق التذكر ـ أن يستذكر ما يقرّب الروح وماأنساه إياه حضورها في الجسد وغوصها في خضم الحواس[1]. وقبل أن يعرض أفلاطون نظريته حول التذكر، نراه في كتابه «فيدون» يعرف الفلسفة على أنها تمرين في الموت قوامه تطهير الروح بتكثيفها وتجميعها على ذاتها من جميع أطراف الجسد التي توزعت فيها، بحيث تتمكن بعد تجميعها وتوحيدها من الانسلاخ عنه والإفلات منه[2]، وذلك وفق تراث عريق جداً كما يقول أفلاطون. إن مفردات تطهر الروح وتكثفها وانفصالها هي كلمات تدل على التذكر وتحدد زهد الفيلسوف الذي يصبو منذ هذه الحياة، إلى تحرير روحه كما ستكون بعد الموت.

بالطبع يرى أفلاطون أن هذا التمرين في الموت هو في الواقع تمرين في الخلود، فعندما تنسلخ الروح عن جسد يطلق عليه أفلاطون صور المدّ والتيار والصيرورة، فإنها تنبثق من نهر الزمن كي تفوز بوجود ثابت ومستمر يقترب فيه الإنسان من الآلهة قدر المستطاع. فالروح الموجودة في كل واحد منا هي «نحن» وهي ذات طابع جنيّ، لأنها تشكل جزءاً إلهياً ضئيلاً يحل في الإنسان.

بهذا المعنى نستطيع القول: في هذا العالم الأرضي الذي لا يخلد فيه شيء والذي كتب على كل شيء فيه أن يؤول إلى الزوال، تشكل الروح في كل مخلوق بشري الضوء الذي يعكسه فيه «الكائن» الثابت والخالد، كما تشكل أثره الدارس إلى حد ما وصورته المظلمة وصنوه وطيفه، بوجيز العبارة، أي أنها ايذولون لكائن إلهي يحن إليه الفيلسوف دائماً، كما استحوذ على آخيل رثاؤه لفطرخلوس.

* * *

إن الجسد البشري المرئي والفاني، هو مخايل الروح غير المادية وغير المائتة، وإن الروح الإلهية بدورها هي مخايل للكائن الإلهي و«للكائن» من حيث هو كائن. وما لمّح إليه أفلاطون ورسم خطوطه العريضة وجد عند أفلوطين في القرن الثالث للميلاد تعبيراً صريحاً عنه.

يرى أفلوطين أن الواحد أو الله ـ الثابت دائماً والمحافظ على كماله الإلهي ـ يبث صوراً بواسطة إشعاع يقارن بالنور المنبعث من الشمس. ومع أن هذه الصور تعبّر عن «الواحد» إلا أنها أدنى قيمة منه لأنها تابعة له ولأنه أنجبها، لذا فإنها تستمد كل

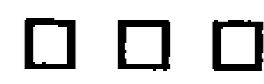
١ ـ فيدون، الصفحتان ٦٧ و٨٠.

٢ ـ تساعيات أفلوطين، التساعية الخامسة، الجزء الأول والسادس، السطر ٢٥ ومايليه.

وجودها من العلاقة التي يجب أن تحافظ فيها على منبعها ومثالها[1]. والصورة الأولى التي يخلقها «الواحد» هي العقل «نوس»[2]. ومن ثم تبزغ الروح في الرتبة التالية كانعكاس للعقل وكصورة ظلية باتت معتمة وكمخايل له، فلا تستطيع أن تنفصل عنه[3]. وكمخايل لمن أنجبها فإن الروح أدنى من العقل «نوس»؛ فتدور حول العقل لأنها النور الذي يشعّ منه ولأنها أثره في الخارج. فمن جهة تبقى مرتبطة بالعقل ومملوءة به، فتتمتع به وتأخذ منه نصيبها وتفكر هي أيضاً. ولكنها من جهة أخرى تتصل بما يأتي بعدها، أو بالأحرى هي التي تنجب الكائنات الأدنى منها بالضرورة[4].

يطرح أفلوطين السؤال التالي: ما معنى قولنا «الهبوط إلى الجحيم»[5]؟ إذا كان الجحيم تعني العالم السفلي والمكان الأدنى، فتعني هذه العبارة أن روحنا موجودة في المكان الذي يقيم فيه جسدنا. ولكن ماذا يحصل عندما يزول الجسد؟

بما أن الروح لا تنفصل عن ايذولون (هذا الجسد الذي هو انعكاس ومخايل له) فكيف يمكن ألا تكون في المكان الذي يقيم فيه هذا الجسد/ الانعكاس (ايذولون)؟ ومع ذلك فإن تحول الروح نحو «العقل» و«الواحد» هو تحول ممكن. «إذا كانت الفلسفة تحررنا تماماً، فإن الايذولون وحده (الجسد أو انعكاس الروح) يهبط إلى المكان السفلي. فتعيش الروح بشكل خالص في العالم العقلي دون أن ينفصل عنها شيء». وسيكون تعاطي الفلسفة بالتالي الانصراف عن الجسد كمخايل للروح، كي يعود المرء إلى الروح التي هي أيضاً مخايل لكائن معين وتبقى منفصلة عنه ما دامت تعكسه بدل أن تتماهى معه وتضيع فيه لتجد ذاتها، ليس كصورة أو صنو أو مشابه لنموذج خارجي، بل ككائن واحد أصيل، وذلك بتطابق تام للذات مع الذات بتمثل في الإله الذي هو «الكل».



١ ـ التساعية الخامسة، ج ١ و ٦، س ٣٣، ج ٧ س ١: «نقول إن العقل هو صورة (إيكون) الواحد».

٢ ـ أفلاطين، التساعية الخامسة، ج ١، م ٦، س ٤٦، وم ٧، س ٣٩. «ايذولون نو»؛ ج ٣، م ٨، س ٨ ـ ١٣: الروح هي مخايل (ايذولون) وصورة (إيكون).

٣ ـ التساعية الخامسة، ج ١، م ٧، س ٣٦ ـ ٤٧.

٤ ـ التساعية السادسة، ج ٤، م ١٦، س ٣٧ ومايليه.

٥ ـ التساعية السادسة، ج ٤، م ١٦، س ٤١ ـ ٤٣.

# السياسة: الداخل والخارج

## ١٩٤٠ ـ الأبالسة العتاة

قالوا إن عام ١٩٤٠ هو عام رهيب. أجل ويبقى رهيباً في ذاكرة الذين عاشوه. بالنسبة للمؤرخين الذين ينظرون إليه من علو نصف قرن، ويظهر اليوم كمادة متميزة للاستقصاء وكإحدى الفترات النادرة التي اندفع فيها التاريخ فجأة، إذ انهار كل شيء دفعة واحدة. وتغيّرت صورة بلد كبير كفرنسا خلال أسابيع معدودة.

هل كان هناك منعطف جذري وقطيعة وتمزّق في نسيج تقاليدنا؟ من ١٩٣٦ وحتى ١٩٤٠، من حكومة الجبهة الشعبية حتى دولة فيشي[1]، هل بقيت فرنسا ذاتها؟ ما الذي تغير وما الذي بقي ثابتاً الجواب ليس يسيراً. صحيح أنه لولا الهزيمة العسكرية التي لم يكن أحد يتوقعها، لما قامت أبداً «ثورة» وطنية «بيتانية». ولكن الهزيمة لا تفسر كل شيء، لأنها كانت بمثابة كاشف. تحت أنقاض الجمهورية الثالثة التي ظنها الناس راسخة الأقدام، اكتُشفت طبقات عميقة لم تكن مجهولة، ولكن الناس لم يقدروا تماماً أهميتها ومداها.

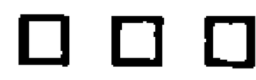
وساعدت الظروف الأبالسة العتاة، الذين ظنهم الناس قد طُردوا، فعادوا وظهروا، متعززين بالذل والغربة والأحقاد التي أثارتها هزيمة جيوشنا وانهيار مؤسساتنا، فكان العداء للاسامية وكره الحرية ونشأ فكر متزمت كان على جانب كبير من القدم والسخف بحيث قنّع رفض القتال والخضوع للغازي. ولكن خلف الإجماع الشكلي الناجم عن الانكفاء الأناني على الذات وعلى الأهل للاستمرار في الحياة، وخلف الاستسلام لمنقذ تمثل بشخص المارشال العجوز، ظهرت منذ عام ١٩٤٠ معالم

١ ـ الجبهة الشعبية هي تجمع وطني يساري ضم الشيوعيين والاشتراكيين نجح في انتخابات ١٩٣٦ واستلم السلطة برئاسة ليون بلوم. وقامت الجبهة الشعبية بإصلاحات كبيرة على مستوى النقابات والاقتصاد وفرض العمل، وتصدّت للتيارات الفاشية والنازية الصاعدة. وسقطت بعد الاحتلال النازي لفرنسا. فأنشأ الألمان حكومة موالية لهم تمثلت بالمارشال فيليب بيتان، دعيت «حكومة فيشي» واستمرت حتى عام ١٩٤٤. (المترجم).

معسكرين يفصل بينهما مستنقع كبير وسيتجابهان في السنوات التي تلته، وهما «المقاومة» و«المتعاملون» مع العدو. إن الحدود الفاصلة بين هذين المعسكرين ليست ذاتها تماماً لدى الأحزاب ولا تفسر الصدع القائم بين اليسار واليمين ولا الخلافات الناشبة بين العائلات الروحية. وحسب التشكيلة الجديدة التي تتعلق رهاناتها بمصير فرنسا وبحياة وموت كل واحد منا، صارت الالتزامات منوطة باختيارات أكثر شخصية. لم تعد الأوراق ذاتها، وتشوّشت اللعبة السياسية.

كان يطيب لامانويل داستييه دي لافيرجيري أن يقول عن المقاومين الأولين إنهم كانوا غير مؤهلين. وأظن بالأحرى أن كثيرين منهم كانوا على هامش التيارات المنظمة سياسياً.

أتذكر أنه في الأيام الأولى من تموز عام ١٩٤٠، بعد حادثة «المرسى الكبير»، اندلعت في فرنسا موجة من المشاعر المعادية للانكليز. ولم يظهر ذلك فقط في الصحافة الرسمية. ففي مدينة «ناربون» وجدتُ في علبة بريد منشوراً سرياً معادياً للفيشيين وصادراً عن الشيوعيين. ولم تكن فيه أية كلمة ضد الألمان، بل كان فيه استنكار لسلطة المال (البلوتوقراطية) الإنكليزية المسؤولة عن الحرب. لقد انتميت إلى الحزب الشيوعي في بداية الثلاثينات، وكان أخي متعاطفاً مع الحزب وشجب علانية المعاهدة الجرمانية السوفيتية. وفي كثير من الأحيان كنا نذهب، بعد حلول الليل لنلصق على جدران ناربون ملصقات طبعنا عليها هذه العبارة «فلتحيَ إنكلترا كي تحيا فرنسا».



# باريس ، موسكو

# أفكار حول الستالينية الفرنسية

لأنني لست مؤرخاً ولا اهتم بالمرحلة المعاصرة ولا بالحركة العمالية، لا أملك صفة أخرى للكلام سوى أنني كنت «ستالينياً» كما كانوا يقولون. وهذه الصفة أتقاسمها مع كثيرين غيري.

سأهتم أولاً بالتعريفات. فما هي الستالينية؟ أن تكون هناك لينينية، فهذا أمر مفروغ منه، لأن لينين أجرى تعديلات بعد ماركس على النظريات والممارسة الثوريتين، لاسيما في الحزب. إذن يستطيع المرء أن يكون لينينياً. أيمكنه بهذه الصفة نفسها أن يكون ستالينياً؟ لست متأكداً من ذلك، فلا أعتقد أن ستالين قدّم، كمنظّر، شيئاً آخر غير التبسيط.

ضمن الاتحاد السوفيتي من الصعب الإحاطة بمفهوم الستالينية، هناك فترة ستالينية نستطيع أن نعتبرها امتدت من عام ١٩٢٨ وحتى موت ستالين. ولكن هل تمثل هذه الفترة الستالينية على كل حال شرخاً مع الماضي؟ وماذا نعنيه بالستالينية، هل زالت تماماً بعد موت ستالين؟ قد يجوز الظن أن الاتحاد السوفيتي قد حافظ على عدد من ملامح الفترة الستالينية.

إذن ماذا نعني عندما نتكلم عن الستالينية؟ دون أن أكون مؤرخاً كتب حول تاريخ الاتحاد السوفيتي، أرى ثلاث صفات. الأولى هي السيطرة على «الأممية» وبالتالي على الأحزاب الشيوعية، وهذا ماسمي بيلشفة «الأممية» أو بروسنتها. صحيح أن هذه البلشفة كانت موجودة، ولكنها أصبحت أعمق بكثير. وظهر الاتحاد السوفيتي، أكثر مما كان في عهد لينين، كمثال وكمركز للأحزاب الشيوعية في العالم كله.

والصفة الثانية هي شخصنة النظام، فقد نجح ستالين في أن يؤسس نظاماً أوتوقراطياً بشكل كامل ويسيطر على الحزب الشيوعي الروسي. وماسمي في عهد خروتشوف بـ«عبادة الفرد» أعطى في الاتحاد السوفيتي، شخص ستالين ـ وهو رأس السلطة ـ هويةً ذات قيمة دينية مقدسة؛ وانتقلت هذه العبادة إلى فرنسا نفسها، ولكن بحدود معينة. أتذكر عندما تمّ شجب عبادة الفرد في الاتحاد السوفيتي أنني قلت بشيء من الخبث:

«في الاتحاد السوفيتي، عندهم عبادة الفرد، وفي فرنسا عندنا العبادة، ولكن بدون فرد».

أما الصفة الثالثة، بعد تجربتي التي كوّنتها عن الاتحاد السوفيتي، فتبدو حاسمة، وتكمن في هلع الناس الذي هو ظاهرة سوسيولوجية خارقة جداً، ويصعب على أي إنسان أن يفهمها إنْ لم يشعر بها أثناء تعرفه على المجتمع السوفيتي. وهلع الجماهير يعني أن الجماهير هي الفاعلة لهذا الهلع والمنفعلة به. فبمعزل عن الشروخ المظلمة داخل الحزب، لانجد حزبياً واحداً لم يتعرض أحد أقربائه للنفي، كما تعرض له سكان مناطق بأكملها، هذا بالإضافة إلى الفلاحين الذين فقّروا (ولكن من لم يكن «كولاك»؟)[1]، والعمال الذين كانوا يتعرضون للقمع نفسه، إن عبروا عن أي انتقاد بسيط، فكان يطبق عليهم عندئذ قانون العمل فوراً. ولكنني أقول إن الجماهير خلقت هذا الهلع؛ فبالإضافة إلى مواقفها السلبية، فإنها ساهمت في خلقه، لأن الخطابات الرسمية كانت تصرّح بأن العدو في كل مكان وأنه يجب التصدي له بأساليب «الديمقراطية الجماهيرية» أي بالوشاية خاصةً، وهكذا استطاعت الجماهير أن تساهم في خلق الهلع المسلّط فوق رؤوسهم. وظاهرة الهلع المستبطنة والغريبة هي التي أبقت الناس الذين هم من جيلي، في الاتحاد السوفيتي، متأثرين بهذا الخوف الذي ربط ألسنتهم لا بل جعلهم عاجزين عن مخاطبة أنفسهم.

هل وُجد هذا الوضع في فرنسا؟ سيقول لي قائل: كلا، وبالتالي فإن التكلم عن الستالينية الفرنسية هي خلط المسائل، ولكن وُجد صدى لهذه الستالينية في أوساط الحزب الشيوعي الفرنسي نفسها، وعانى منها بعضهم هنا. لقد أنتج الحزب الشيوعي داخل المجتمع وفيه شيئاً مشابهاً لهذا، أي أن الجميع كانوا يشعرون بأنهم كانوا داخل قلعة محاصرة، فالعدو في كل مكان وحتى في داخلهم؛ وما إن يشعر أحدهم بأنه ابتعد عن الخط المرسوم، حتى يلاحظ أن أقرب الناس إليه صاروا يبتعدون عنه، ويخافون أن يأتي مركز القرار الذي يمثل السلطة بقوتها وسريتها، ليطالبهم بالحساب؛ هذا بالإضافة إلى الخوف من العدوى. نعم لقد عرفنا أوضاعاً مشابهة.

إذا اعتبرنا أن مفهوم الستالينية الفرنسية قد توضح، فكيف توجه تحليلنا؟

يجب أولاً، كما يتهيأ لي، أن أقوم بتحليل سيوسيولوجي عام. وأحيل القارئ إلى

---

١ ـ الكولاك هو مزارع روسي ثري أفقدته ثورة أكتوبر عدداً من ممتلكاته (المترجم).

أهم ما قرأته عن الموضوع، وهو مقال كتبه «بورديو» ويُظهر فيه أن هناك حقلاً سياسياً لا تستطيع الفئات الاجتماعية أن تعمل فيه إلا إذا تزوّدت بمفاهيم ومصطلحات ملائمة[1]. إن الطبقات الشعبية التي تفتقر إلى الوسائل الثقافية الضرورية للدخول في هذه اللعبة، أرغمت دائماً في بلداننا على أن تفوض أمرها لمن يمثلونها، أي للمنظمات والزعماء. فهناك إذن إيمانية مردّها الثقة والإذعان، وهناك حاجة إلى تشخيص المنظمة. ويستشهد بورديو بنص «لغرامشي» يقول فيه: «لأن الجماهير قلقة من وضعها المطلق الدونية فقد تنازلت تنازلاً كاملاً عن كل سيادة وكل سلطة؛ وبالنسبة لها أصبحت المنظمة وشخصية المنظِّم واحدة، شأنها في ذلك شأن الجيش أثناء الحرب، إذ تعتبر أن شخصية القائد تجسّد الخلاص العام فيصبح ضمانة للنجاح والنصر»[2].

بالطبع فاقم النموذج البلشفي للحزب هذه الظاهرة. ويذكر «بورديو» نفسه ذلك إذ يقول إن النموذج التنظيمي للنمط البلشفي الذي فرض نفسه أو فُرِض على معظم الأحزاب الشيوعية دفع النزعات الموجودة بين الطبقات الشعبية والحقل السياسي إلى أقصى العواقب. وينبغي على المؤرخين أن يقولوا لنا كيف تمت روسنة الجهاز، بإنشاء لجنة للكوادر وبإيجاد وسائل أخرى تمنع كل حزبي من الترقي، إلا إذا خضع لسلسلة من الغربلات والمراقبات الشديدة التي يقوم بها الروس مباشرة، على ما أظن.

يتكلم بعضهم عن بلشفة الحزب الشيوعي الفرنسي انطلاقاً من هذا المنظور. ولكن هل سبق للحزب الفرنسي أن كان بولشفياً. جوابي هو بالنفي. أتعتقدون أن الحزب الشيوعي الفرنسي هو حالياً بولشفي وأنه يستوحي أفكاره من نموذج بولشفي؟ ألا توجد فيه بالأحرى سمات «البوجادية»[3] والشعبوية؟ هل كان يوماً ما بولشفياً؟ هل تتناسب هذه السيطرة وهذه النماذج وهذه الإحالة إلى القاموس البولشفي، مع الواقع السوسيولوجي للحزب الشيوعي الفرنسي؟

لا نستطيع أن نفهم الظاهرة التي نحن بصددها إذا لم نرَ أن الثنائية البدائية التي كنت مهيمنة على الحياة الاجتماعية كلها وعلى الثقافة والتي كانت أحد ملامح الستالينية في تلك الفترة، كانت تتجذر أيضاً في الظاهرة التالية: منذ الثلاثينات حيث

١ ـ «التصور السياسي. عناصر لوضع نظرية في الحقل السياسي». مجلة «أعمال البحث في العلوم الاجتماعية»، شباط ـ آذار، ١٩٨١.

٢ ـ غرامشي: كتابات سياسية، الجزء الثاني، ص ٨٢

٣ ـ بيير بوجاد سياسي فرنسي (١٩٢٠)، نادى بتحرير الاقتصاد والضرائب من سيطرة الدولة، كما كان ضد استقلال الجزائر. (المترجم).

تطورت الفاشية شعر كثيرون منا بانزعاج كبير توجب، انطلاقاً منه، الحكم على كل شيء. وكان ذلك مهماً جداً بالنسبة لجيلنا.

كيف ننظر إلى الاتحاد السوفيتي؟ أتكلم دائماً عن فترة ما قبل الحرب، لأن كل إنسان يتماشى مع عمره. كان عندنا نموذجان عن الاتحاد السوفيتي.

عندما دخلت الحزب فُرضت عليّ صورة القلعة المحاصَرة التي كان علينا نحن الشيوعيين القليلي العدد - لما انتميت إلى منظمة الشبيبة عام ١٩٣٢ كان عددها بين ثمانية وعشرة في الشعبة الوحيدة التي كانت في الدائرتين الخامسة والثالثة عشرة من باريس - أن نزج بأنفسنا في صفوف العدو لنشكل مركزاً للمقاومة. كان عندنا تصوّر عسكري للحزب وللسياسة. كنا مرتبطين بمركز هو الاتحاد السوفيتي وكنا نرى أن شيئاً من الانضباط والتلاحم ضروري.

وهكذا بدأنا نتدرب كجندي في الميدان بحيث توفّر عندنا شعور بالواقع. لم نكن حالمين. كنا نطور كل الحيل والخدع الحربية وكنا نتعامل مع «مكيافيليتها». فيما أن الآخرين كانوا أعداءنا، اضطررنا كي ندحرهم أن نلجأ إلى جميع الوسائل المتاحة لنا. وبالنسبة إلينا كانت تلك هي الأسلحة الطبيعية للنضال السياسي.

وفي الوقت نفسه كان الاتحاد السوفيتي في نظرنا يمثل الاشتراكية المنجزة، كما كان يمثل أيضاً الطوباوية المتجسدة أو الطوباوية التي أصبحت دولة، وذلك بالرغم من التناقض بين المفردات. كنا نشبه مجموعة دينية ذات توجه معادي (نشوري وأخروي)، مع كل ما يقتضيه ذلك من إيمان، ومع شيء جديد وهو أن الأزمنة الجديدة قد بدأت. وكان ذلك قريباً جداً من واقعيتنا ليرضيها، وبعيداً جداً بحيث نستطيع الظن - في زمن كان فيه السفر إلى الاتحاد السوفيتي صعباً، ومع ذلك قضيت فيه عام ١٩٣٤ ثلاثة أشهر وتبيّن لي أن ما شاهدته فيه لم يكن يمثل دائماً الفكرة التي كوّنتها عنه - أن الأمر الأساسي، أي الزخم الثوري الذي كان يحركنا في فرنسا، كان موجوداً فعلاً هناك.

وكان هذا الربط العجيب بين الواقعية ذات الشكل العسكري والمَعادية الدينية تجعل من الاتحاد السوفيتي في نظرنا منارة، وتجعل من زعيمه، الآمر الأمجد لعملنا، شخصية شبه مقدسة. إن «ستال»[1] كان يجمع في شخصه الحيلة والواقعية والميكافيلية من جهة، ومن جهة أخرى العالم الإيديولوجي المحكم الإغلاق والمعزول عن الواقع، العالم

١ - اختزل لاسم ستالين (المترجم).

الخيالي أو بالأحرى العالم الراسخ في واقع مشوه ومؤدلج تماماً، وهو ما كانت تمثله في نظرنا موسكو، أو روما الجديدة.

وهناك نقطة أخرى وهي أن الحزب الشيوعي بصفته مجتمعاً مضاداً كان بمثابة عائلة أو رابطة أخوية، إن توخيت الدقة. وكنا فعلاً نعيش الحزب بهذه الطريقة.

في المجتمعات المعاصرة تزداد العزلة بين الناس، بمن فيهم العمال. ونشأت من هنا الحاجة، كما في الحلم المَعادي، إلى الانخراط العميق في مجموعة أخوية. ولكن هناك الأب أيضاً في العائلة. كيف كان المناضلون يحتفلون بأعياد ميلاد «موريس توريز»؟ بالرغم من التشديد على الاحتفالية، كان كثير من العمال يعيشون هذه الأعياد بلا أي تكلّف، كما كانت تحتفل العائلة الفرنسية الريفية الكبيرة بعيد ربّها.

يمكن أن يكون ستالينيون داخل الحزب وخارجه أيضاً. فهناك طرق كثيرة ليكون المرء ستالينياً وليبقى ستالينياً. وكثيراً ما تسوى هذه المشكلة بشكل سريع جداً. وبالعكس، ما يدهشني هو تعدد الحالات البالغ. ما من مجموعة بشرية صُنعت من حجر واحد، وكذلك الحزب الشيوعي وكذلك الآخرون، لا بل يطيب لي أن أقول إن الحزب الشيوعي لم يكن قط كذا. يطالب بعضهم بتراصية الحزب علماً بأن هذا غير ممكن نظراً للقاعدة الاجتماعية للحزب الفرنسي. أرى أن التوصيف ضروري؛ وهذا توصيفي.

كان هناك نوعان من الالتزام ـ وأريد أن أتكلم عن المثقفين بخاصة، لأن تحليل «بورديو» يُحيل بالضرورة إليهم، أي إلى أولئك الذين يملكون الوسائل الثقافية للسياسة، وعندما نتكلم عن الستالينية الفرنسية أظن أننا نعني بها ستالينية المثقفين بخاصة قبل الحرب كان هناك الالتزام السياسي أساساً، وكان حاسماً بالنسبة لي. لقد كنت ستالينياً في المجال السياسي، دون أن أكونه في المجالين الأيديولوجي والثقافي. وأعتقد أن الأسباب السياسية التي دفعت العمال للانخراط في الحزب هي أساسية.

أرى إذن أن هناك مشكلة خاصة تتعلق بالمواقف التي يتخذها المثقفون في مرحلةٍ ما. بعد التحرير، دخل الحزب كثيرٌ من المثقفين، لا لأسباب سياسية كافية وإنما لأنهم وجدوا فيه قاعدة متينة وحقيقة أكيدة، كما وجدوا فيه وسيلة للتخلص من بعض المشاكل العالقة بهم والتي اعتبروا التخلص منها أمراً ضرورياً.

وهذا تمييز دقيق جداً. فعندما ينخرط أحدهم في الحزب لأسباب سياسية، فإنه يناقش ويفكر أو على الأقل يستطيع التفكير؛ قد لا يوافق. وحصل لعديد من الرفاق أنهم في حالات كثيرة جداً لم يوافقوا على بعض مواقف الحزب. وعلى هذا الأساس،

لا تستطيع ردود الأفعال أن تكون نفسها إلا عند الذين انتموا للحزب لأسباب أيديولوجية بحتة.

أفكر هنا في شخص مثل «ديسانتي». عندما انتمى إلى الحزب، كان فيلسوفاً وكان يعمل في «الفيتومينولوجيا»؛ فكان عليه إذن أن يتخلى عن قناعته الفلسفية وأن يصبح، ليس فقط ماركسياً، وإنما فيلسوفاً شيوعياً، لا بل أكثر من مناضل في سبيل السلام والمقاومة عندما انخرط الحزب فيهما بشكل صريح؛ ولم يتم هذا فوراً على مستوى القيادة أو بعض مسؤولي القيادة.

بالنسبة للمثقفين، إنني مقتنع بضرورة الأخذ بعين الاعتبار سبب دخولهم الحزب والتراث الفكري والثقافي الذي يحملونه. وكثيرون منهم كانوا ينتمون إلى التراث الفرنسي في عصر الأنوار (الثامن عشر) والتراث المُعادي لرجال الدين، وكان يفضي هذا التراث على شيء من معاداة الفاشية. وكانت تتربص بهؤلاء - وهم كثيرون - تهمة الانحراف الليبرالي، فهم «ليبراليون عفنون» بالقوة. وكنت واحداً منهم.

ومنهم من انتمى إلى الحزب، وخلفيته ثقافة مسيحية وكانوا مناضلين كاثوليكاً أو بروتستانتيين - ولن أذكر أسماء شخصيات منهم، ولكنهم ليسوا بالعدد الأقل تأثيراً، لا بالمسؤوليات السياسية ولا بالدور القيادي في التفكير الايديولوجي. وكان هذان التشكيلان مختلفين، فلم تكن ستالينية هؤلاء وأولئك واحدة تماماً.

وهناك أيضاً المنصب في الجهاز الحزبي. وتلتقي أبحاث «جانين فرديس فورو» مع شعوري تماماً. فمن هو داخل هذا الجهاز ويستمر فيه (أين؟ وماذا يعمل؟) لا يرى الأشياء مثل غيره.

بين المثقفين الشيوعيين، كان الذين يمتهنون العلم والأدب والفن يتطورون في أبحاثهم الخاصة بشكل مستقل استقلالاً كافياً. وكانوا يرون في الحزب قبل كل شيء جهازاً سياسياً ذا استراتيجية سياسية. وكانوا يمارسون من جهتهم عملهم الثقافي، ويتمتعون بحرية في المناورة مع الحزب أكثر من غيرهم، فكانوا يستطيعون دائماً أن ينسحبوا من الحزب، لأنهم كانوا يملكون شيئاً آخر يمنح حياتهم معناها.

بالنسبة للآخرين كان تداخل المجالات ضيقاً وضيقاً جداً كالاقتصاديين ومؤرخي الحركة العمالية. وكان بعضهم - ولن أطيل التوقف هنا لأنه لا يليق أن نتندر عندما نرى بعض الكتّاب والفنانين يكسبون معيشتهم من الحزب - قد أنشأوا أيضاً مجتمعاً ثقافياً مضاداً، فكانت نجاحاتهم وطبعات كتبهم وترجماتهم تخضع لمطابقتهم، مثلاً،

لما كان يسنّه أراغون حول الكتابة الشعرية والفن إلخ...

في المحصلة تبقى مشكلة الستالينية الفرنسية مشكلة جميع المثقفين الذين واجهوا بالضرورة تلك الفكرة التي وردت في تقرير «جدانوف» والتي كان من الممكن أن تتلاشى في فترات أخرى، ولكنها بقيت ملازمة للحزب، وتقول: بما أن الحزب يمثّل الطبقة العاملة فهو مؤهل في جميع المجالات.

وهنا تكمن مأساة المثقفين في تلك الفترة التي تلت التحرير. انتمى الجميع إلى الحزب. وأنا شخصياً لا أعرف مثقفاً من ذلك الجيل لم يمرّ في الحزب. وحتى الآن اكتشف أناساً محافظين جداً، ويقول عنهم آخرون: «ألا تتذكر أن هذا الرجل كان عام ١٩٤٠ عضواً في الحزب؟» فأجيب: «كيف، هو أيضاً؟» نعم هو أيضاً، فجميعهم مروا بالحزب.

وإن قبلنا فعلاً بتلك الفكرة القائلة بأهلية الحزب الكاملة بما فيها من نتائج، لاضطررنا إلى عملية حقيقية لإعادة تكوين شخصيته، بعد تفكيكها، كما تفعل ذلك بالنسبة لبعض الفرق الدينية. ونجد في هذه العملية عناصر تذنيب وعدوانية في آن، لأن في الذات دائماً شيئاً يحتجّ. وبالنسبة للمثقف، كل ما يوجه أبحاثه، وكل العمليات الثقافية التابعة لاختصاصه والتي تحددها هي، يجب عليه أن يجعلها تعادي هذا الاختصاص بالذات. وكلنا نعرف الأخطاء الفادحة التي ارتكبها بعض المثقفين الشيوعيين الذين لم يكونوا لا أغبياء ولا محتقرين والذين وقعوا على تصريحات تجعل اليوم شعر الرأس ينتصب.

وعندي عنصر آخر هو التقوقع. لقد قلت إنني كنت ستالينياً في السياسة وليس ستالينياً في السياسة وليس ستالينياً في الأيديولوجيا، قد يقول قائل: «صحيح، هو يقول هذا لأن الأمور الآن...». كلا، كلا، هذا صحيح: فعندما كانت زوجتي في عامي ١٩٤٦ و١٩٤٧ تترجم خطابات ستالين لدار النشر الاجتماعية (في باريس) وكنت أعيد النظر في النص الفرنسي، كنت استشيط غضباً وأقول: «هذا الرجل لم يتطور إطلاقاً، هو خوري أرثوذكسي، ولا يفكر أبداً، ولا يفقه إلا بالمدائح الدينية». ومع هذا كنت ستالينياً جيداً. عندما كتب «جدانوف» تقريره، اعتبرت فعلته ناتجة عن تخلف عقلي، ولكنني مع هذا بقيت ستالينياً جيداً على المستوى السياسي، وعندما توفي ستالين اعتبرت موته ضربة قاسية للطبقة العاملة. ليس الأمر بهذه البساطة كأن تقول: لا للستالينية ولا للإنسان.

□ □ □

# لقاء في موسكو

خريف ١٩٨٢. أرسلوك بسرعة إلى موسكو كي تلتقي بأشخاص لا تعرفهم أنت وتحتجزهم السلطة في مكان سريّ، كي تقصم ظهرهم. كانت مهمتك أن تجدهم وتراهم وتسمعهم. وبعد عودتك سيكون عليك أن تعطي صوتاً ووجهاً لهؤلاء الأحياء المهشّمين والمخنوقين في الصمت. تقوم بالاتصالات وتحدد موعداً. ويتم اللقاء، وعندها يفقد كل شيء توازنه تدريجياً في داخلك. ويخترقك ذلك العالم البعيد والغريب لروسيا الشاسعة. فتؤخذ بدورك وتقاد ويبتلعك مجرى زمن مختلف عن زمنك كنت تألفه؛ إنك حقبة من التجمد لا يحدث فيها شيء ولا يمكن أن يحدث شيء، هي حقبة دون حدث ودون ذاكرة ودون غد، إنه زمن العنف الصامت والمتجمد والعديم الرحمة، في هدوء بيت أحد الأصدقاء، تجد أمامك امرأتين تحدّثانك، زوجة وأم. من فمهما يتجسّد مصيرا رجلين أرسلتَ لتجد أثرهما وهما «فيودوروف» و«مورجنكو» اختفيا كلاهما منذ أربعين سنة أمضيا منها عشرين سنة في «الغولاغ»، ويصبح هذان المصيران أقرب إلى الواقع وأكثر حضوراً من حضورك. وتتشوش الحدود التي كانت تصون شخصك كمثقف غربي. وتصبح إنساناً آخر في داخلك.

إن الكتاب الذي ألّفه «بيير باشيه» بعنوان «عنف الزمن. فيودوروف ومورجنكو، المعسكر رقم ٣٨٩/ ٣٦» الذي صدر عام ١٩٨٢ يعتبر مهمة ناجزة، ولكنه لا يذكر وقائع هذا اللقاء بين مثقف فرنسي وعائلة معتقلين من السوفييت حُكم عليهم بالأشغال الشاقة. وتم هذا اللقاء. وبعده مباشرة تلتقي به، وعبر الصفحات وبعينيه وأذنيه وجسمه: تلتقي بمدينة موسكو في الشتاء وبفنادقها الكبرى المراقبة بإحكام، وبزينتها التي تشبه زينة مدينتنا ولكنها أكثر كآبة وتجهماً، وببؤس محلاتها التجارية القليلة البضائع، وبسكانها المكتظين والوحيدين، وبتلك النظرة المُسترِيبة التي تصوبها نحوك في كل لحظة دولة غير مرئية كما لو كنت في شبكة مُحكَمة ـ وفجأة، ما أن تخرج من الميترو في إحدى الضواحي، حتى تجد نفسك أمام شخصين بشريين يسلمان عليك

بحرارة، وتسمع صوت امرأتين حيتين وفريدتين. وتحدثانك بكلمات بسيطة جداً عن البطولة الخارقة التي أثبتها أناس يرفضون الانصياع، أناس يريدون ـ مقابل حياة النبذ والعزلة وبؤس الأيام ـ أن يحافظوا على ما اختاروا أن يكونوه، فكانوا كحبّات رمال لا تستطيع الآلة الضخمة أن تسحقها.

## الثمن المستحق:

تغلق الكتاب مرة ثانية. لقد تغيرتَ أنت أيضاً. وكشوكة في الجسد، ينغرس فيك جزء من حياة هذين الرجلين وهاتين المرأتين الروسيتين. إنه يعذبك ويقضّ مضجعك ويجعلك تصرخ من الغيظ والألم، إنك تتعاطف مع هذين الشخصين النفيسين اللذين تشعر بقربهما الكبير منك، بينما تتلاشى الآن حياتهما في البعيد البعيد... يا للعبث!

ولكن من يعرف اسمي «يوري فيودوروف» و«ألكسي مورجنكو»؟ لا بل من يتذكر حتى الآن «كوزنتزوف» والقضية التي أطلق عليها اسم «قضية لينينغراد»؟ لقد أثارت بعض الضجة في الماضي، ولكن ذكراها انتهت اليوم. حدث ذلك عام ١٩٧٠، أي في تلك الفترة التي كان يستحيل على اليهود في الاتحاد السوفيتي الحصول على إذن بمغادرة البلاد. كان هناك جدار يحيط بهم ويحبسهم. ولفتح ثغرة فيه، اتفق حوالي عشرة منهم، بينهم طيار سابق، اسمه «ديمشيتس»، أن يسرقوا طائرة يجتازون بها الحدود، تحت قيادة «كوزنتزوف». وبسرعة كشف جهاز المخابرات K.G.B. القضية. وعلموا هم بذلك وكانوا يعرفون أن الفشل حتمي، ومع ذلك رفضوا التخلي عن المحاولة. وكإنسان يصرخ في أعماق أحد الدهاليز وينادي مستنجداً، جلبوا عليهم ـ كي يسمعوا صوتهم بأي حال ـ انتباه أولئك الذين كانوا يعيشون في الخارج وفي الهواء الطلق. وفي ليلة ١٥ ـ ١٦ حزيران من عام ١٩٧٠ تم توقيفهم جميعاً بينما كانوا في حرم مطار «سمولنوي» قرب «لينينغراد». وحوكموا في شهر كانون الأول بجرم كانوا يريدون ارتكابه، وحكم على كوزنتزوف وديمشيتس بالإعدام، وعلى الآخرين بعقوبات تصل إلى خمس عشرة سنة في المعسكرات القاسية. واستنكر العالم كله قرار الحكم، فاضطرت المحكمة العليا، بعد بضعة أيام من فصل الدعوى، إلى استبدال الحكمين بالإعدام بخمس عشرة سنة في المعسكر.

## «حياتهم في جوعهم»:

ومرت الأيام، في عام ١٩٧٢، أصدر الاتحاد السوفيتي بنداً في قانون العقوبات

يحاكم فيه القرصنة الجوية بعشر سنوات من احتجاز الحرية كعقوبة قصوى يمكن فرضها. أي أن الجنحة المرتكبة تعاقب بعشر سنوات وليس بالإعدام أو بخمس عشرة سنة لمحاولة ارتكاب جنحة. يمنح الاتحاد السوفيتي الآن لعدد من يهوده ما كان يرفضه سابقاً، أي الإذن بمغادرة البلاد، فأطلق سراح «كوزنتزوف». فإذا كان أول من انتُشل من جحره ورُحل بطائرة نقلته إلى هذه «المرأة الجميلة» التي فقدت الأمل في لقائه، فلأنه استطاع أن يسرّب إلى الخارج، ومن الزنزانة التي كان ينتظر فيها ليمثل أمام القضاة، كتابه «مذكرات رجل حكم عليه بالإعدام» الذي ذُهل الغرب به إذ وجد في هذا الرجل غير العادي كاتباً موهوباً. وبعده، وفي غمرة الأحداث فتحت أبواب المعسكرات أو السجون التي كانت تؤوي يهود لينينغراد المحكوم عليهم، وخرجوا الواحد تلو الآخر، وفي ظروف مختلفة. ومُنحوا نعمة الحرية والنفي في آن. قلت جميع المحكومين اليهود ولم أقل جميع من حوكموا في هذه القضية. فهناك اثنان مازال الاتحاد السوفيتي يصرّ على إبقائهما في «الغولاغ» حتى تنتهي مدة محكوميتهما عام ١٩٨٤ إن لم يموتا قبلها. فرجلا الانفراج هذان غير المرغوب فيهما واللذان نسيهما الرأي العام هما الرجلان غير اليهوديين في القضية، أي الروسي «فيودوروف» والأوكراني «مورجنكو».

أن يكون الإنسان يهودياً في الاتحاد السوفيتي مصيبة. ولكن تعاطف غير اليهودي مع اليهود وربط مصيره بمصيرهم والمجازفة بكل شيء في سبيلهم والتعرضّ للموت في المعسكرات لإخراجهم خارج الاتحاد السوفيتي، هو جريمة لا تغتفر. ولكي تُمحى جريرة غير اليهودي يجب عليه أن ينبطح ويتنكر لأفكاره ويعترف علناً أنه عندما أراد مغادرة البلاد كيهودي، وعندما ربط الخلاص بالمنفى، جعل من نفسه عدواً لذاته ولعائلته ولوطنه، وحكم على حياته بالعزلة.

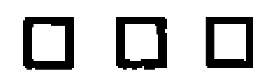
ما زال «فيودوروف» و«مورجنكو» في المعسكر، وفي الـ«كارتزر» في أغلب الأحيان، أي في ذلك المعتقل الذي يطلق عليه المعتقلون كلمة «كيس الحجارة» المعبّر. أما الجوع - وقالت إحدى النساء «حياتهم هي جوعهم» - والبرد والضرب والمرض والإذلال وتداعي القوى والأفكار تدريجيّاً والفراغ المتزايد في الداخل، كل هذا لم يجعلهم يرضخون وينحرفون. أما المرأتان اللتان ربطتا مصيرهما بمصير رجليهما فقد وافقتهما، بالرغم من كل شيء، لأنهما أرادا أن ينقذا كرامتهما.

من هم إذن هؤلاء الرجال وهؤلاء النساء السوفيت الذين تمتعوا ببطولة الناس البسطاء والعاديين عندما سكنهم يقين تجاوزهم؟ لقد سافر «بيير باشيه» إلى موسكو

ليتبين ذلك. ولم تحظ شهادته بقيمة الوثيقة التي تجهر بالحقيقة، بل كانت كناية عن كتاب وعمل كبير. ونلاحظ فيه وجوده اللبق والحسّاس، كما نلتقي معه في ذات الوقت بأولئك الذين ذهب لاكتشاف أمورهم.

عن هؤلاء الأشخاص الأربعة الذين تشابهت مصائرهم، وعن حياة معسكرات الاعتقال في موسكو وكييف، ستجدون في هذا الكتاب ما يمكن أن تعرفوه، وتحت قشرة المظاهر الرسمية ستتبينون شيئاً من الواقع السوفيتي. كتاب نظري ضخم، وعبر حياة فريدة ومثالية تعيش تفاهة المعاناة اليومية والازعاجات والتصرفات الاعتباطية والفظة المتخفية وراء شرعية القوانين، يكشف لكم هذا المجتمع شيئاً من سريته، ويجعلكم ترون نتفاً من واقعه العملي القاسي.

وإذا كنتم تحبون الروس وروسيا، ستتألمون، والحق يقال. عليكم أن تصرخوا وتضموا صوتكم إلى جميع الأصوات التي سيحرّكها هذا الكتاب وأن تعبّئوا أنفسكم كي يصل صدى هذه التعبئة إلى الساحة الحمراء التي جرت فيها مراسم دفن الشديدة التنظيم والقاسية بآليتها، مراسم دفن من لم يعد «أبا الشعوب الصغير» وإنما زعيم النومنكلاتورا[1]، فكانت كسهرة بالية محكمة التنظيم يرقص فيها جنود آليون وبيروقراطيون ببذلات رسمية؛ ونسي جمهور الناس البسطاء في البرنامج. إن وُجدت خلف جدران الكرملين ـ كما يقول بعضهم ـ أذن بشرية فلتسمع وتصغي إلى نداء القلب، نداء جميع الذين يجرحهم الظلم في العالم. وحان الوقت الآن. «أفرجوا عن «فيودوروف» و«مورجنكو».



١ ـ في النظام السوفيتي السابق كانت كلمة «نومنكلاتورا» تعني المناصب القيادية. ثم صارت تعني المسؤولين الذين يتمتعون بامتيازات كبرى والمنعم عليهم (المترجم).

## في الوقت الراهن

إن المقالة التي نشرها مؤخراً (١٩٩١) العالم الفيزيائي الروسي الكبير «سيرغي كابيتزا»، عن انتشار اللاعقلانية العلمية في الاتحاد السوفيتي، وعن عودة الأرثوذكسية بكل زخم وقوّة وعن تصاعد الأصولية في كل مكان في العالم تقريباً، تدفعني إلى أن أطرح على نفسي عدداً من الأسئلة تتعلق بالمرحلة التاريخية السياسية التي نمر فيها الآن.

إن الظاهرة التي تكلم عنها «كابيتزا» ليست ربما جديدة كما يدّعي. ففي الستينات وربما قبلها، كنا نلاحظ وجود لا عقلانية علمية ـ كما يقول ـ في الاتحاد السوفيتي. لنأخذ أولاً مثل «ليسنكو»، وهو مثل يعرفه الجميع؛ ففي مجال علم البيولوجيا، كان «ليسنكو» يمثل اللاعقلانية المطلقة. ومازلت أتذكّر عدداً من الظواهر التي لفتت نظري في الستينات عندما كنت في الاتحاد السوفيتي والتي طيّرت صوابي. ففي أفضل المخابر العصبية الفيزيولوجية والعصبية النفسية، كان العلماء منهمكين بدراسة البصر خارج العين وكانوا يُجرون تجارب غريبة بالتعاون مع البصّارات وقارئات الحظ. وفي إحدى السنوات التي وُجدتُ فيها جبال القوقاز، رأيت تحضيرات لحملة حقيقية مُزودة بالشاحنات والمروحيات، فسألت عن الموضوع فقيل له إن الحملة هي مهمة علمية أرسلت إلى جبال القوقاز لتدرس آثار رجل الثلوج. وهناك أمثلة كثيرة يمن سوقها. فلم يكن بريجينيف وحده يعالج صحته لا بل شيخوخته في موسكو ـ وكل الناس يعرفون ذلك ـ عن طريق بصّارة جيورجية ذكية جداً كانت تضع يديها فوق رأسه وتتمتع بمكانة مرموقة، فكان الجميع يترددون إليها ويرتفع ويرتفع مقامها. ولم تكن هذه الممارسة شائعة في أوساط الحزب فقط ـ إذ كان الحزبيون يبرّرون ذلك بقولهم إن الطب السوفيتي كان متأخراً ـ بل أذهلني أن كثيرين من أصدقائي من رموز «الانتلجنسيا» كانوا يشرحون لي بكل جدية أن هذا النوع من الطب أثبت نتائجه فعلاً. إذن لم تلاحظ هذه الظاهرة في عهد «البريسترويكا» ولا في فترة انهيار البنى الشيوعية للدولة، بل سبقتها. ولتفسير هذه الظاهرة، هناك أسباب عامة، لأننا نلاحظ

الأحداث نفسها تتكرر خارج الاتحاد السوفيتي، ولا سيما في الغرب، ولكن قد تكون هناك أسباب خاصة بالاتحاد السوفيتي، وأرى عدداً منها.

وأول هذه الأسباب أننا أمام نظام أدعى أنه يسيطر على الحياة الاجتماعية بكاملها ويتحكم بمعظم النشاط الثقافي والفني والروحي. وقال الفيلسوف الجيورجي «ميراب مامرداشفيلي» ـ وهو من أهم فلاسفة الاتحاد السوفيتي ـ قال عن هذا النظام إن وظيفته الحقيقية هي «منع التفكير»[1]. فكيف كان هذا النظام يمنع التفكير؟ لأن كل شيء قد دُرس مسبقاً في النظام وبالنظام، فمن ذلك أنتم أنفسكم. لا يحق لكم أن تتساءلوا عمّن أنتم، فأمامكم صنو لكم يقول لكم من أنتم. وبالتالي، مع نظام كهذا، عندما يظهر الفكر ثانية، كينابيع صغيرة تظهر بعد الجليد، يتخذ مسارات غير عقلانية فعلاً.

وثاني الأسباب أن الأدبيات الرسمية المسماة ماركسية والتي لا تمت إلا بصلة بعيدة إلى الماركسية الأصلية، أي ماركسية ماركس، كانت مليئة باللامعقول.

ليس لأنها كانت تبسيطية إلى أبعد الحدود فحسب، بل وبخاصة لأنها كانت تستبعد كل جهد فكري شخصي وكل موقف نقدي وكل تعبئة للذكاء. فقد كانت الماركسية تعلَّم كقانون إيمان وكتوراة يجب الانضمام إليها، علماً بأن هذه التوراة لم تكن لها إلا علاقات بسيطة مع الحياة العملية للشباب الذين كان يفرض عليهم هذا النوع من التفكير. لقد كانوا يرون إذن في هذه الحقيقة «العلمية» وفي هذا التعليم شيئاً باهتاً جداً لا علاقة له بواقعهم الذي كان يجب عليهم أن يؤمنوا به كعقيدة لا تناقش. لقد كان المجهود الشخصي في التفكير ينحو منحى آخر. أتذكّر ما كان يقوله أحد الشيوعيين التشيكيين في الستينات ـ وكان مكلفاً بتدريس الماركسية ـ لقد كان ذلك بالنسبة له مهمة مريعة لأنه كان يخجل مما كان يدرّس، وكان يضيف: «آه لو درّست التعليم المسيحي!»، والواقع أن هذا التدريس كان شبيهاً بالتعليم المسيحي. إذن عندما يكون الغذاء الفكري الوحيد الذي يقدَّم كأنه الحقيقة الكاملة التي لا تناقش، على هذا المستوى وعندما لا يستدعي جهداً شخصياً كافياً في التفكير، لا نتعجب من أن الناس كانوا يحتاجون إلى شيء آخر، مع العلم أن هذا الشيء يمكن أن يكون أي أمر كان، ما عدا البصيرة النقدية والتفكير الشخصي، هذه هي مجموعة من الأسباب الخاصة بالاتحاد السوفيتي، ولا شك أن هناك أسباباً أخرى.

١ ـ انظر كتابه: الفكر المعتقل.

## تهافت اللامعقول:

بشكل عام يفتقر الناس إلى نقاط استدلال إذ لم يعودوا يستطيعون التوجه في حياتهم وفي عالم تضاءلت فيه مسيحيته ولا يقدم لهم شرحاً مقبولاً فأصحاب العلم ـ كما يعلَّم ـ هم أناس مختصون ولهم لغتهم. ما يعرفه الجمهور من العلم لم يعد علماً، وما يصل من العلم إلى وسائل الإعلام الجماهيرية، كالتلفزيون، لا يختلف عن السحر اختلافاً كبيراً. عندما يشاهد أحدنا ـ وهو جالس على كنبته أمام جهازه ـ الناس يمشون على سطح القمر بلباس الغوّاصين، أو عندما يسمع أشياء عن البيغ بانغ[1]، لا شيء يميّز هذا النوع من النتائج العلمية عما يمكن أن يرويه منجم أو مشعبذ. هناك هوّة بين علم العلماء وبين ما يصل من هذا العلم إلى عامة الشعب. عندما تتسرب الإشعاعات الذرية كما حصل في «تشرنوبل» وعندما يكتشف الناس أن البيئة الطبيعية قد تأذت من تطور التقنية، يميل الناس إلى التفكير بأن العلم فعلاً قد أفلس، فليجأون إلى إيجاد حلول أخرى. ويبدو لي أن مجمل هذه الأسباب يلعب دوراً.

هل هذه الظاهرة سياسية أيضاً؟ نعم، وبالتأكيد، لأن الناس كالأفراد أو كأعضاء المجموعات الصغيرة (العائلة أو القرية) ما عادوا يشعرون بأنهم مسؤولون مباشرة أو ملتزمون بالحياة الجماعية؛ ولأن هؤلاء الناس كانوا يتلقون القرارات من روسيا ـ إذ كانوا يقولون «هم» أو «في الأعلى» ـ وروسيا بلد بعيد جداً وغريب ولا علاقة لهم به. واليوم نلاحظ ظاهرة من النمط نفسه في ديموقراطياتنا المسماة بالليبرالية، فيشعر الناس بأن السياسة هي قضية مُحترفين ـ ولهم من الجدارة ما قل أو كثر ـ وشرفاء إلى حدّ ما، وأنهم بالتالي مستبعدون عنها. فعدم الالتزام السياسي هو جانب من هذه الظاهرة العامة جداً والمتمثلة بعودة اللامعقول الهائلة، وهي ما تسمّى بعودة الشيء الديني بكافة أشكاله.

هل أصبح العقل ـ وهو وليد عصر التنوير ـ حكراً على الغرب الأوروبي؟ ليست المسألة بهذه البساطة، ولا أظننا نستطيع الإيمان المستمرّ بتلك الصورة التي قدّمها الموسوعيون والثورة الفرنسية عن العقل الذي كان يعتبر كأنه إله يدير دفة التاريخ البشري كله، من خارج العالم وفوق الأحداث. كلا، هناك أشكال مختلفة للعقل. فالعقل عند عالم الرياضيات ليس تماماً نفس عقل من يبحث في العلوم الإنسانية،

١ ـ نشأة الكون عن طريق المصادفة وليس عن طريق الخلق الإلهي (المترجم).

ومع ذلك هناك شيء مشترك يتمثل بمتطلبات الفكر النقدي وبالثقة الممنوحة لعمل الذكاء العقلاني الذي يسعى إلى الفهم قبل إصدار الأحكام. وهذا يقتضي نبذاً جذرياً للتصرفات القائمة على رفض الآخرين وعلى المبادرات العاطفية والتعصب وعدم التسامح. الفهم أو محاولة الفهم يعني أنك تخرج من إطار التفكير الذي تعوّدته وأن تضع نفسك في مكان آخر محاولاً أن ترى نفسك من خلال عيني الآخر. وبالطبع ليست هذه العملية سهلة التحقيق، ولكنني أؤمن بها على كل المستويات، على المستوى العلمي كما على المستوى السياسي.

من جهتي لا أعتقد أن هناك موقفاً آخر غير الموقف التقدمي. فالتقدمية، كما ردّدتُ ذلك كثيراً، هي مناهضة للفاشية قبل كل شيء. فيجب علينا دائماً أن ننظر في أية حالة نعيش ونحاول أن نفهم ونحلل ونتبين الوضع الراهن. والحال أن الماركسية ظهرت في فترة ما كوسيلة لها طابع ذهني وعقلاني يخول إعطاء معنى للتاريخ وفهم الماضي. فالأشياء تتمّ على هذه الأرض ومع بشرٍ هم من لحم ودم لهم احتياجاتهم وتقنياتهم وآمالهم ونزاعاتهم.

وتبقى الماركسية بالنسبة لي أحد التحليلات التي لا يمكن الاستغناء عنها، فبدونها لا نستطيع أن نفهم تطور الرأسمالية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وأرى أن كارل ماركس هو أحد أهم المفكرين في نهاية القرن الماضي. لذا لن أرضخ لتلك الموضة التي تنادي بالبصق عليه. وكقارئ لماركس، أعتقد أن واجبنا كمثقفين هو النظر في الحركة التاريخية والواقع الاجتماعي والمستجدات والشروع في تحليلها، دون الانزلاق إلى التشاؤم ودون إفساح المجال لتلك الميول المعتادة وتلك النزوات المتمثلة بالشوفينية والاستبعاد وكره الآخر، أي كل ما يمثل الشر المطلق برأيي.

إذا قلت هذا وإذا شعرت بالتالي أنني مازلت ملتزماً بالحياة العامة، فهذا يعني أنني لا أستطيع القبول بعبارة «ليفي ستروس» التالية، إن كانت هذه عبارته: «الشيء الوحيد الذي يجب أن نعلمه هو أنه لا يوجد شيء ليُعلم». لن تصحّ هذه العبارة إلا إذا كانت كلمة «علم» تعني: وجد معنى العالم ومعنى حياتنا في الحقيقة الخالدة القابعة في السماء أو المنقوشة منذ الأزل على صفحة التاريخ، ولكن مثل هذه المعرفة غير موجود. الشيء الوحيد الذي نستطيع ويجب علينا معرفته، هو أن ترتيب العالم وترتيب المجتمع وتوجيه حياتنا هي أمور تخصّنا ونعطيها نحن معناها. فلا معنى لها سوى ذلك الذي يعطيه كل واحد منا لحياته، على مسؤوليته

وباختياره. ومع كل التحفظات التي تفرض نفسها على المؤرخ، نستطيع القول إن الناس بقدر ما يعيشون حياتهم بقدر ما يصنعون أيضاً تاريخهم.

□ □ □

## عندما يقرع أحدهم الباب

منذ عشر سنوات فقط كان أبناء جيلي لا يزالون يندهشون عندما يلاحظون أن الدين لا يرتبط بالماضي فقط وإنما أيضاً بالحاضر. بيد أن الناس يتعوّدون اندهاشهم على الأرجح بحيث يكفّون في آخر المطاف عن التعجّب. صحيح أن انبعاث الدين اليوم قد أخذ حجماً كبيراً، شأنه في ذلك شأن انبعاث القوميات.

في القناعات الفكرية التي كوّنتُها كان يبدو لي أن الدين والقوميات في طريق الزوال لأسباب اقتصادية وسياسية وعلمية تصبّ في طبيعة واحدة، ولكنها أيضاً في نظري لأسباب أخلاقية. ولأنني كنت أظن أنا، كالشيوعيين وأيضاً كجميع المثقفين التقدميين من أبناء جيلي، أن التاريخ له معنى، فقد استنهجت بشكل طبيعي أن القومية والتفكير الديني هما من مخلّفات الماضي.

ولكن، صحيح أن هذا التطلع الأخلاقي الذي كان يدفعنا إلى النظر بذلك الشكل إلى مستقبل العالم، كان هو أيضاً شكلاً من أشكال الإيمان. وكان هذا الاعتقاد، بالنسبة لي، قديم العهد لأن انتمائي الأول إلى إحدى الجمعيات كان إلى «الجمعية الدولية للملاحدة الثوريين»، وكان عمري وقتئذ ست عشرة أو سبع عشرة سنة. وفيما بعد، دفعتني اليونان إلى الاهتمام بالدين. وعندما خضت غمار البحث ودخلت «المركز الوطني للبحث العلمي» عام ١٩٤٨، كان هدفي هو تحضير أطروحة تتعلق بالعمل عند أفلاطون. وعندما فكرت في مقولة العمل عند هذا الفيلسوف لاحظت أنني كنت أتصور العمل كحجر لا يُزحزح، بينما كان ينبغي عليّ أن أنظر في الطريقة التي طُرحت فيها فكرة العمل في بلاد الإغريق، لا بل كان عليّ أن أرى هذا الحجر غير موجود فعلاً. عندما درستُ هيزيود، تساءلت كيف كان من الممكن أن أتكلم عن العمل الزراعي كنشاط ذي طابع تقني أو اقتصادي، في حال أنه كان يرتبط جوهرياً بالدين.

### ولكن ما هو الدين فعلاً؟

عمّا نتكلم عندما نستعمل كلمة «دين»؟ نتكلم عمّا هو ديني، أي أننا نتكلم عن

حيّز اجتماعي وثقافي وشخصي مختلف عن باقي الحياة الجمعية. لا نستطيع اليوم أن نتكلم عن الدين دون أن نفترض وجود كنيسة أو على الأقل وجود مؤسسة خاصة. وتتضمن هذه الكلمة أيضاً مجموعة من الشعائر والتصرفات المقنْونَة، دون أن ننسى وجود مجموعة من المعتقدات التي لها طابع خاص، وهي معتقدات نابعة من وحي معيّن وتحيلنا إلى «كتاب مقدس» يتضمن جوهر الحقيقة. وهذا يعني أن للمجال الديني هوية محددة تماماً ومختلفة عن أشكال التصرفات الاجتماعية الأخرى، حتى وإن لم يكفّ هذا المجال (دون انقطاع) عن التطوّر أمام أبصارنا.

خلافاً لمجتمعاتنا الغربية حيث يعيش كثير من المؤمنين الدينَ كمجال شخصي وخاص، نستطيع القول إن الشيء الديني عند الإغريق كان في كل مكان، أي أنه ليس في أي مكان. إن أشكال التوحيد في الديانات الكتابية تعتمد على وجود «كنائس» منظمة، فهناك فصل قاطع بين الله والعالم وبين كائن متسامٍ بشكل مطلق والعالم الذي نعيش فيه. وكذلك هناك فصل بين المقدّس والدنيوي، كما أن هناك خطاً فاصلاً وجلياً بين الإيمان واللاإيمان. وبالضبط لأن هناك قانون إيمان وعقيدة يستطيع المرء أن يصرّح: «إنني غير مؤمن». وبكلام آخر يرتبط الالتزام الديني في هذا المجال الحميمي جداً بيقينيّات تطورت أثناء عملية التفكير اللاهوتي، ويستند إلى قبول العقل بنوع من أنواع الخطاب الذي يتكلم عن الإلهي وعلاقاته بالإنسان.

لم يوجد شيء مثل هذا عند الإغريق. لا بل نستطيع القول إن الدين غير موجود عندهم، ولكن الشعائر موجودة. زد على ذلك أن الكلمتين المستعملتين في هذا المعنى وهما: «نوميزين» و«ثيرابيفين» تدلان إما على «اتّبع العُرف» وإما على «خَدَمَ الآلهة»، أي عبدها وكرّمها كما يليق بها. لا بل نستطيع القول، بدون أن يظهر ذلك مفارقاً، إن الإنسان لم يكن بحاجة في اليونان إلى «الإيمان».

لنضرب مثالاً على ذلك: عندما يشارك الإنسان في الأعياد العامة فإنه يقدّم للآلهة عبادة لائقة. وهو مقتنع بالنتائج الخيّرة لهذه العبادة عليه وعلى مجمل جماعته لأن هذه العبادة هي نفسها التي قدّمها أجداده والتي يقدّمها الذين يعتبرهم أعضاء في الجماعة التي ينتمي إليها. ولكن هذا الرجل لا ينفك يتساءل ـ كما ورد في وصف الكاتب «ثيوفراستوس» «للمتطيّر» ـ إن كان هناك إله يتربص به عن كثب[1]. وقد يكون

١ ـ ثيوفراستوس هو فيلسوف يوناني (٣٧٢ ـ ٢٨٧ ق.م) تتلمذ على يد أفلاطون ثم على يد أرسطو الذي لقّبه بالمتكلم الإلهي (وهذا معنى اسمه) وسلّمه إدارة جامعة الليكيون. وله كتابا «الطبائع» و«تاريخ النباتات» وبعض المتفرقات الأدبية (المترجم).

شكاكاً حقيقياً على مذهب «بروتاغوراس» الذي قال إن الإنسان لا يستطيع أن يعرف شيئاً عن وجود الآلهة. وقد يُشبه أخيراً ذلك المنكر الكبير الذي شخصّه «كريتياس» - وهو أحد الطغاة الأثينيين الثلاثين - الذي صرّح بأن الآلهة هي اختراعات معدّة لإبقاء البشر في حالة رضوخ. ولكن كلمة «إنكار» لا تعني «عدم الإيمان».

وهكذا لا نستطيع أن نتصور «كريتياس» يرفض المشاركة في أعياد المدينة ولا يؤدي القرابين المفروضة، في جميع المناسبات أكانت مرتبطة بحياته الخاصة أو متعلقة بمهمّاته العامة، كما لا يعُقل بالتالي ألا يحترم مجمل الشعائر. لماذا؟ لأن الموقف الذهني - في هذا النوع من العبادة (ولا أقول من «الدين») ومن العلاقة بالألوهة وتنظيم المقدّس - لا يتعلق بالمجال الديني؛ ولأن النواة الدينية عند الإغريق ليست هنا، خلافاً لما يحدث في عالمنا. أما عندنا فنستطيع أن نقول عن أحدهم: «إنه غير مؤمن» أي أنه خارج عن الكنيسة ومُنغلق بإحكام على الإيمان.

وإذا قلنا عن كريتياس الأرستقراطي وسليل إحدى العائلات النبيلة إنه يستطيع أن يفعل ما يريد، في الممارسات الشعائرية اليومية، كما يفعل جميع الناس ودون أن يكون ذلك نفاقاً، فإننا نقول بكلام آخر إن كريتياس لن يكون كريتياس إن لم يؤدّ هذه العبادة، وسيفقد صفته الأثينية وسيفقد بالتالي شخصيته. ذلك أن كريتياس يعيش في عالم ينضح كله بالديني. أي أنه في عالم تسيطر فيه العلاقة بالإلهي على جميع مجالات الحياة، وذلك من أتفه الأمور وحتى الاحتفالات الأكثر فخامة. فكل ما يتعلق بالحياة الخاصة وكل ما يتعلق بالحياة العامة معنيّ بالديني، أي بشيء يتجاوز ما يرتبط بهذا التصرّف الحياتي الخاص أو بذاك.

### الدين والحياة الاجتماعية:

ادّعت الكنيسة الكاثوليكية هي أيضاً في الماضي أنها تتحكّم بمجمل الحياة الاجتماعية والثقافية. والجديد في القرن العشرين هو وجود من يسمّون أنفسهم بغير المؤمنين إلى جانب المؤمنين، على غرار الزنادقة أو المفكرين الأحرار، مع العلم أن جهرهم بعدم إيمانهم لا يحدِث أي إشكال في انتمائهم إلى الجماعة.

وعندما تشكّك هذه الجماعة في شكل هويتها (كما حصل مؤخراً في بولونيا بخاصة)، فإن القومية وانبعاث الدين يتماشيان في أغلب الأحيان. فأمام القهر الخارجي وغير الكاثوليكي الذي كان يمارس على البولونيين، جعل هؤلاء من الكنيسة نواة الاستمرار الوطني.

بعامة، من البديهي أن يؤثر الديني في مجمل الحياة الاجتماعية وطريقة شعور الناس بوجودهم وكيف يدركون علاقاتهم بأولادهم وأحفادهم وكيف يعبّرون عنها. ومن هنا تنشأ العلاقة الوثيقة بين الهوية الذاتية والتماسك الاجتماعي وفكرة الجماعة من جهة، وبين هذا الدين الذي يأخذ شتى الأشكال من جهة أخرى. هناك مقولة هندية تسمّى الدِّين وتتعلق بمعنى الولادة وبداية الحياة لدى إنسان ما. لماذا أنا هنا؟ وما معنى وجودي هنا؟ إن ربطي بأهلي وأجدادي يدلّ على أن وجودي الشخصي لا يكفي ذاته بذاته، بل إنني تابع ومَدين، أي أن ما أشعر به في داخلي وأن علاقاتي بالآخرين وأن حياتي نفسها تحيلني إلى شيء مختلف عنّي.

شأن الدين شأن اللغة. فهو وسيلة للنظر في العالم والنظر في الذات، وللتواصل مع الآخر وتجاوز شتى مستويات التواصل؛ وتفترض اللغة دائماً أن يلجأ الإنسان إلى إشارات تحيله إلى شيء يختلف عنها. فخلف الدلائل التي نتعامل بها هناك دائماً مدلول نقصده دون التمكّن من بلوغه مباشرة.

بشكل ما، قد يكون الدين وجهاً آخر من وجوه اللغة. وكوسيلة للاتصال وإقامة العلاقة الاجتماعية، يكون الدين أعلى قمة من قمم الوظيفة الرمزية، كما يسميها رجل غير مؤمن مثلي. فأمام أداة أو عمل فني أو نظرية رمزية، نجد أنفسنا كل مرة أمام إشارات ومواد لا تأخذ معناها إلا إذا سعينا، بعد تجاوزها، إلى شيء لا يتطابق معها. فالدين هو هذا.

وليست هذه الظاهرة بالبسيطة والثابتة والمتّسقة. والطريقة التي وصفتُ بها الدين عامة جداً بحيث أنها لا تعرّفنا بالأديان أكثر من تعريف اللغة لنا بتنوّع اللغات. إن تصورنا الخاص عن الدين في بولونيا، نستطيع أن نلاحظ في الإسلام، مع العلم أن وسائل الفهم الموضوعة تحت تصرّفنا محدودة. فيرفض المسلمون حداثة قد تغيّر حياتهم تغييراً جذرياً، كما حاول شاه إيران أن يفعل ذلك في سنوات حكمه الأخيرة. عندما تتقوّض طريقة حياة المسلمين ونمط هويتهم بهذا الشكل، أيجدون حلاً أمامهم سوى الرفض؟ وعندئذ كيف نعجب من رفض الغرب هذا ومن اتخاذ هذا الرفض شكلاً من أشكال العودة إلى الطفولة وإلى ما لقّنوه؟ يُشبه هذا عجوزاً يهودياً لا أدرياً سئل لماذا يذهب إلى الكنيس مع أنه غير مؤمن فعلاً، فردّ بهذه الإجابة الرائعة والمضيئة: «لأنني متأكد من أنني في الكنيس سألتقي ببعض اليهود».

## مقاومة الكليانية:

تتضمن كل حياة اجتماعية تحويل الممارسات إلى شعائر. وإن طُبّق ذلك على المجال الديني، فلأن هذا المجال يحتوي أيضاً على ما يسمى بـ«التسامي». ولا يتمكن هذا التسامي من أن يتحقق إلا بعد شرخ وبالقفزة التي يقتضيها الانتقال من الناقص إلى الكامل ومن النسبي إلى المطلق ومن المحدود إلى اللامحدود. وهنا يكمن الدليل الوحيد على وجود الله الذي له قوام معين، فبين المحدود واللامحدود لا يوجد أي مقياس مشترك. فلا نستطيع الانتقال من هذا إلى ذاك كما لو ربطنا باستمرار خيوطاً صغيرة بعضها ظانين أننا بهذه الطريقة نبلغ اللامحدود في نهاية المطاف. ذلك أننا لا نستطيع المتابعة إلى ما لا نهاية. إننا نتابع «دائماً». والأمران مختلفان تمام الاختلاف.

إن الشيء الديني هو المجال الذي يجعل من هذا التسامي في جميع أنظمة الإرشادات البشرية وكما تُفهم، يجعل منه موضوعاً هو الشيء الديني الذي يُعتبر كشيء متسام في حالة النقاء. يتمتّع الكائن البشري بمجموعة من البنى الذهنية التي بها يدرك العالَم الخارجي ويشكل رؤيته عنه. ولا يتصرّف عالم الرياضيات والفنان إلا هكذا. إن هذا الفكر الرمزي هو الذي يدفع الكائن البشري إلى أن يكون الكائن الحي الوحيد الذي يبني عالماً من الوسطاء بينه وبين الطبيعة، وبينه وبين الآخرين، وبينه وبين نفسه.

إن تسامي الإلهي هذا اتخذ أشكالاً متعددة حسب الأديان. ورأى الإغريق أن الآلهة، بصفتهم خالدين مغبوطين هم متسامون إذا ماقيسوا بالبشر المكتوب عليهم الموت والبؤس. ولكنهم ليسوا متسامين إذا ماقيسوا بالنسبة للعالم، فهم ولدوا منه ويقيمون فيه.

وقد يتخذ الديني أشكالاً كثيرة، إلى جانب ذلك البحث عن المطلق وبدونه، كالامتثالية الاجتماعية والحاجة إلى العودة إلى الجذور والرغبة في التواصل مع الآخرين وفي معرفة من نحن. وهو في بعض الحالات وسيلة للدفاع تصدّ كل شيء يستلبنا أو يقهرنا. وهكذا في بولونيا حال استمرار الكنيسة كمؤسسة مستقلة عن السلطة دون أن تطبّق هذه السلطة نظاماً كليانياً مطلقاً وتمارس رقابة على مجمل الحياة الاجتماعية. وكما نبّهني «إيمانوئيل تيري»، فإن الذين بيننا قد انتموا إلى التراث الماركسي ومازالوا ينتمون إليه بشكل أو بآخر، والذين يعتقدون أن الرجوع إلى تسامٍ نُعت بالموضوعية وصُمّم بشكل عقيدة يؤدي حتماً إلى مخاطر الكليانية

لأن هذا الرجوع يصبح عندئذ وسيلة لتحويل المجتمع باسم هذه العقيدة، ليس من المستحب أن نسمع دائماً عدداً من المثقفين التشكيليين - على سبيل المثال - يشرحون أن التسامي الذي أسقطت عليه صفة الموضوعية لم يعد تسامياً بعد أن عُبّر بمفردات متناهية وبشرية بالتالي؛ كما يقولون إن التسامي بحد ذاته ليس موضوعاً بل حركة، ليس جوهراً بل تجاوزاً للمتناهي، ويقولون إن تسامياً بهذا الشكل هو في نظرهم الضمانة الوحيدة لحرية الفرد؛ فكلما يكون التسامي متجذراً في مقولة لم تسقط عليها صفة الموضوعية، كلما يتيح للفرد بالتالي أن يجد في داخله أسباباً تجعله يشكك في جميع القيود وأشكال القهر التي قد يعاني منها. إذا نظرنا إلى العنصر الديني من هذه الزاوية - ومهما كانت المنغصات الذهنية في هذا التحليل - فإنه لعب (ويمكنه أن يلعب في المستقبل) دوراً لا ينكر، وهو دور يضمن الحرية على أحسن وجه ويوفّر أفضل القواعد لمقاومة الكليانية.

لقد عرفت في الاتحاد السوفيتي رجلاً اسمه «بانين»، وهو بطل «سولجينتسين» قبل أن يختلفا. وأثناء المناقشات التي تمكنت من إجرائها معه، فهمت أن الدين هو الذي مكّن كثيراً من الناس من تحمّل محنة المعسكرات. لقد كان «بانين» غير مؤمن قبل ذلك وأصبح مسيحياً في المعسكر. إن هذا الارتداد إلى الدين هو الذي أبقاه على قيد الحياة وظل سليماً معافى في ظل نظام كلياني يختلف عن الطغيان ويستحيل فيه على المرء أن يفكّر ببعض الأشياء.

لقد تعودت القول إن النظام الكلياني هو نظام يجعل الإنسان الجالس في المرحاض والموجود في وحدة يؤمنها له الباب المغلق والقفل الموصد، يجعل يشعر بالقلق والهلع والشعور العنيف بالذنب إن جالت في باله فجأة فكرة هدّامة أو مستهجنة. في النظام الكلياني يستسلم المرء فعلاً لخوفه ويصبح زئبقياً فلا يستطيع التعلّق بأي مكان والرفض من أي موقع يوجد فيه. في نظام كهذا يستطيع التسامي أن يكون لبعض الناس وسيلة لرفض كل المعطيات، المعطيات الاجتماعية ومعطيات السلطة.

في نظام كالنظام السوفيتي، ولفترة طويلة، كان هذا النوع من الأفراد هم الذين يقاومون، وكانوا أشبه بحبّة رمل ولكن هذه الحبّة كانت عصية على الكسر. لقد استنفدت الآلة الكليانية وكل وسائلها، وبقي هذا الإنسان دائماً هنا. يضاف إلى ذلك أن هذا النظام لم يمنع الشيوعيين من التحلي بأعلى الصفات الروحية وبأن يملكوا في داخلهم أصلب درجات التسامي. وبفضل هذا التسامي استطاع «بانين» فعلاً أن يقاوم. ولكن هذا لا يمنع من أنني - في حال كان مؤهلاً لاستلام السلطة - لن أسلّمه

مقاليدها. وبنفس الطريقة، عندما يقرأ المرء آخر نص السولجينتسين»[1]. يقول لنفسه إنه من الأفضل ألا يصبح هذا الرجل سيد بلدان روسيا كلها.

## رجل الثلوج الشنيع:

هناك مشكلة أخرى تطرحها عودة الديني، حتى وإن حاربتْ الكليانية، وهي الطريقة المصاحبة لها والمتمثلة بظاهرة التصديق المفرط. أفكر مثلاً بالتجارب التي أجراها طبيب الأعصاب السوفيتي المشهور عالمياً وبجدارة، وهو «أشيل لوريا». ففي مخبره كانت تجرى تجارب، وأخبرني عدد من الشهود أن هذه التجارب ما كان بوسعها إلا أن تزرع الشك في قلوب الأشخاص الطبيعيين، عكس ما حصل في فرنسا إبان العشرينات. فكانوا يعصبون أعين المرضى دون أخذ جميع الاحتياطات الضرورية، وكانوا يختبرون قدرة بعض النساء على الرؤية غير البصرية، أي التمكن من الرؤية مثلاً بواسطة رؤوس الأصابع والترّهات الأخرى.

وأفكر أيضاً بالحملات التي نظّمها بعض المؤرخين السوفيت إلى جبال القوقاز بحثاً عن رجل الثلوج. عندما أتى أحد هؤلاء المؤرخين إلى فرنسا ليلقي بعض المحاضرات حول هذا الموضوع قلنا له طبعاً إن رجل الثلوج هو دون شك وليد خرافة، ردّ علينا قائلاً: «لكن لماذا لا تنظرون إلى فناءات كاتدرائياتكم؟ من أين أتى أجدادكم بهؤلاء الرجال ذوي الأجسام الغزيرة الشعر؟ لقد كانوا بالطبع رجال الثلوج». وأتذكر أنني سألته إن كان علينا أن نستنتج أن عرائس البحر والقنطورات ـ وهي كائنات خرافية ـ قد سكنت فعلاً بلاد الإغريق القديمة، بحجة أنها مرسومة على الأواني اليونانية. وكان كلامه على درجة من الإذهال، لاسيما وأنه كان عضواً في أكاديمية العلوم، وفضلاً عن ذلك أخصائياً كبيراً في الثورة الفرنسية. ولم يفلت أي بلد من مثل هذا الهذيان، إذ نعلم أن أطروحة دكتوراه في البيطرة قد نوقشت في باريس ويدور موضوعها حول وجود القنطورات. وكان ذلك عام ١٩٢١. وقال لي أحد السوفيت مؤخراً إن جميع الناس في الاتحاد السوفيتي اليوم، أو تقريباً جميعهم، مستعدون للاعتقاد بأي شيء.

## مؤمنو الحزب الشيوعي:

يختلف الاعتقاد اختلافاً بيّناً عن الوفاء. منذ الثلاثينات عرفتُ في الحزب

١ ـ «كيف نعيد تنظيم بلدنا روسيا؟ أفكار تتناسب مع ما بقي لي من قوة»، باريس ١٩٩٠.

الشيوعي أشكالاً شتى من المؤمنين، كما كان ذلك عند الإغريق، فمنهم الموسوس المتطيّر الذي وصفه ثيوفراستوس ومنهم المؤمن الطريف مثل كريتياس. وكما نجد طرقاً مختلفة لممارسة الإيمان وتحريكه، كان في الحزب الشيوعي الفرنسي طرق عديدة لقراءة الكتب المقدسة والنصوص الأساسية التي كان يعود إليها الحزبي دون انقطاع. وبالطبع هناك دائماً سلطات تقرر ما هي القراءة الصراطية لهذه النصوص. ولكن، بما أن أشكال القراءة التي وضعتها هذه السلطة تتغيّر تبعاً حسب الأفراد. لقد عرفت شيوعيين جيدين، بدءاً مني، لم يكونوا يؤمنون في مجال الايديولوجيا، لا قبل الحرب ولا بعدها، ولكنهم كانوا مخلصين في المجال السياسي. والحق يقال إنني كنت أدعم هذا التمييز بشدّة عندما كنت شيوعياً، فالإيمان الذي يشعر به المرء لا يقع بالضرورة في إطار الايديولوجيا. لا بل كنت أقول إن الشيوعيين قبل الحرب كانوا مؤمنين سياسيين؛ أي أنهم كانوا يركزون أساساً على طريقة ارتسام السياسة. وفيما بعد، أتى المؤمنون الإيديولوجيون الذين كانوا بحاجة إلى نظام تفسيري كامل يبرّر وجودهم. وفي أغلب الأحيان كان هؤلاء هم الذين تركوا الحزب؛ وعرفت مؤمنين لا يؤمنون إطلاقاً وبقوا مخلصين له حتى الرمق الأخير. ولا أريد أن أتكلم عن نوع الإيمان الذي كان يجسّده «أراغون» مثلاً ولا أستطيع فعلاً أن أحدّده، فهو إيمان يتجاوز الرمق الأخير، لأنه كان يستبعد ألا تقام له جنازة، وجنازة رسمية داخل الكنيسة.

## الدِّين والمعنى:

لا يقول العلم والعقل والفكر الشمولي، كما يشير تحديدها إلى حد ما، لا يقول شيئاً للفرد، ولا سيما عن مسألة المعنى. يستطيع العلم أن يقول ما يقول عن مسألة الوقائع ومسألة الأسباب، ولكنه لا يستطيع أن يقول شيئاً عن مسألة المعنى. نتوهم كثيراً - وهذا ما كنا نفعله - أن حركة التاريخ - بنقلها إيانا من الضرورة إلى الحرية - تحل لكلّ منا مسالة المعنى. ومع هذا فإنني كنت أتدبر الأمور قدر استطاعتي لأرقع بمهارة بعض الإجابات. واليوم أصبو نحو حكمة غير دينية - على طريقة الأقدمين كما أرجح، لأن المرء لا يصنع نفسه ثانية - وأبحث عن بداية إجابة لمسألة المعنى هذه؛ أي ذلك المعنى الذي نعطيه لحياتنا وصداقاتنا وطريقة تفكيرنا. قلت «الذي نعطيه» لأن العالم والحياة بحد ذاتهما ليس لهما معنى. إنه هذا المعنى الذي نحصل عليه عندما ننظر إلى الأشياء ونحاول أن ننأى بنفسها عنها، إنه المعنى الذي نحصل به على شكل

من أشكال الحكمة، وهو الذي يضع الإنسان أين يريد وأين يستطيع، لأن المسألة شخصية جداً.

وتُلقي هذه الحكمة على الدين رؤية تقترب من رؤية «سبينوزا»، فينظر الإنسان ويراقب ويبحث ويتساءل لماذا الأمور هي هكذا وماذا تعني.

في مجتمع كمجتمعنا قائم على الاستعراء واللامبالاة يدّعي كل فرد أنه يستطيع أن يقود زورقه كما يطيب له. ولكن الشعور بالدِّين موجود مع ذلك عند عدد كبير من الناس وبأشكال مختلفة. كانت «جيرمين تيليون» على حق عندما قالت مؤخراً في برنامج تلفزيوني: عندما يُقرع الباب، هناك من يفتح وهناك من لا يفتح. فمن يفتح يدرك أنه مَدين. كان اليونانيون يقولون: يجب على المرء أن يفتح بعد أن يسمع قرع الناس بابه؛ فكيف تستطيع أن تعرف إن كان ذلك المتشرد العجوز الذي نتّن حديقتك هو إله فعلاً وأتى يزورك ليرى إن كنتَ تشعر بأنك مدين حقاً؟

□ □ □

# المحتويات

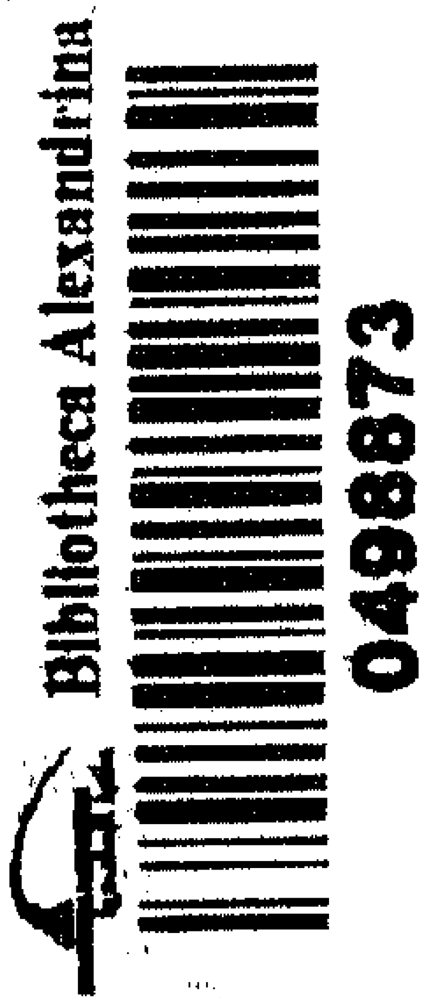
# بين الأسطورة والسياسة

إنّ الوشائج القائمة بين الأسطورة والسياسة، بين الحلم والتعقّل، بين القلب والعقل، هي التي يرسم جان - بيير ڤرنان خطوطها في هذا الكتاب. فينطلق من حضارة الإغريق التي نقل العرب بعض ملامحها إبّان العصرين الأموي والعبّاسي. إنها الحضارة التي تفاعَلَ معها العرب بخاصة، والتي في طليطلة راح الأوروبيون يترجمونها إلى اللاتينية ثمّ إلى اللغات التي تفرّعت عنها.

لقد طبعت الحضارة اليونانية حوض البحر الأبيض المتوسط، ومازالت معالمها وأوابدها منتشرة في كل إقليم من أقاليمه، ولاسيّما في ضفته الجنوبية. فلا غرابة إذن إن أعاد العرب لهذه الحضارة ما بذمّتهم تجاهها.

كتاب «بين الأسطورة والسياسة» رحلة في ربوع هذه الحضارة وفي مشاكل عصرنا.

**الناشـــر**




السعر ٢٢٥ ل.س